38372

Die Gemälde des
Michael Pacher

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Dr. jur. Walter Mannowsky

Halle 1910

Referent:

Herr Professor Dr. Goldschmidt

Vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig in erweiterter Form
und mit 52 Tafeln versehen im Verlage von
GEORG MÜLLER MÜNCHEN

INHALT

Seite

Einleitung

I. Die Bilder des Marienlebens am Altar von St. Wolfgang 6

II. Die Gemälde der Predella und der Rückseite des Altars von St. Wolfgang 34

III. Die urkundlich erwähnten aber verschollenen Gemälde 42

IV. Die nicht beglaubigten, eigenhändigen Gemälde . . 45

Übersicht

Literatur

Dokumente

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548101_0032

Einleitung

Mit stets wachsendem Interesse hat man in den letzten Jahren die Entwicklung der Malerei Oberdeutschlands im 5. Jahrhundert verfolgt, hat auch der frühen Kunst der Alpenländer größere Aufmerksamkeit zugewandt und von ihrer Wichtigkeit für die gesamte Kunstentwicklung Deutschlands eine weit höhere Meinung bekommen als bisher. Der Name Michael Pachers hat einen immer besseren Klang gewonnen, aber seine Persönlichkeit und Kunst umgibt nach wie vor ein Dunkel, das seit den grundlegenden Arbeiten Schnaases und Dahlkes nur wenig gelichtet wurde. Zwar gewann man durch die Veröffentlichungen Sempers, Stiassnys u. a. eine vollständigere Kenntnis der erhaltenen Werke. Man lernte die Arbeit der verschiedenen Meister vorsichtiger zu unterscheiden. Aber alle jene Publikationen waren weit zerstreut in der Zeitschriftenliteratur und gingen in ihren Resultaten oft recht auseinander. Sie brachten dem Spezialforscher eine schwer übersehbare Fülle von Material, aber es fehlte an einer zusammenfassenden Ordnung. Außerdem waren selbst die wichtigsten Bilder und Skulpturen, von denen gesprochen wurde, im Original nur wenigen bekannt, und brauchbare Photographien fehlten fast völlig. Da war eine Nachprüfung der gewonnenen Ergebnisse in weiteren Kreisen so gut wie unmöglich.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich ausdrücklich auf die Betrachtung der Gemälde Michael Pachers. Der bisher bekannte Bestand an Bildern und Urkunden wurde noch einmal an Ort und Stelle genau geprüft. Es gelang, dabei auch einiges neue Material beizubringen. Wo angängig, wurden photographische Aufnahmen gemacht, und es soll nun zunächst versucht werden, das malerische Werk Michael Pachers möglichst scharf zu umgrenzen, um aus dem gesichteten und geläuterten Material ein möglichst klares Bild seiner Kunst zu gewinnen.

Über Michael Pachers Persönlichkeit und Lebensgang gibt es nur recht spärliche Nachrichten. Der Name Pacher („der am Bach wohnt") ist noch heute in der Umgegend von Bruneck im Pustertal nicht selten. Des Meisters Geburtsjahr ist unbekannt. Zum ersten Male ist er in einer Stiftungsurkunde des Jörg im Paumgarten in Bruneck vom Jahre 1467 als „maister michel der maler, purger zu Brawnekh" unter den Urkundenzeugen erwähnt*. Da er „maister" genannt wird, können wir annehmen, daß er zu jener Zeit bereits etwa 30 Jahre alt war, also spätestens etwa um 1435 bis 40 geboren sein wird. Im Jahre 1469 wird er als Zeuge bei der „Raitung" des Kirchenpropstes von Bruneck erwähnt. Am 27. Mai 1471 schließen die Bürger von Gries bei Bozen mit ihm einen Vertrag über die Errichtung eines Altars in der Grieser Pfarrkirche**. 1472, 1475 und 1480 finden wir ihn wieder in Bruneck als Zeugen bei Kirchenpropstrechnungen. 1481 wurde laut Inschrift durch ihn der Hochaltar zu St. Wolfgang in Oberösterreich beendet. Am 14. November 1481 wurde dem „Mayster michl von Braunegckh" ein St. Michaelsaltar für die Pfarrkirche in Bozen in Auftrag gegeben und die Aufzeichnungen der Kirchen-

* Für die angeführten Urkunden vgl. Anhang.

** Ob der in den Akten des Notars Francesco ab Helmis in Venedig vom 27. August 1471 erwähnte „Michele da Brunico" mit Pacher identisch ist, erscheint recht zweifelhaft.

pröpste von Bozen berichten von Zahlungen, die für diesen Altar an ihn in den Jahren 1482—84 geleistet wurden. Vom 19. August bis 18. November 1484 ist dann in teils an Pacher, teils an andere gerichteten Sendschreiben des Magistrates von Salzburg die Rede von der geplanten Errichtung eines Hochaltars in der Salzburger Frauenkirche (jetzt Franziskanerkirche). Am 11. Dezember 1492 sowie am 5. März 1496 finden wir Michael Pacher wieder als Zeugen bei Brunecker Kirchenpropst-Raitungen. 1495 und 1496 werden mehrfach Zahlungen an ihn für den erwähnten Altar der Salzburger Frauenkirche gemacht. 1496 erhält er auch eine Zahlung für einen anderen, von ihm in Salzburg errichteten Altar, dem (jetzt verschollenen) in der St. Michaels-Kapelle am Aschhof*. Weitere Zahlungen für den Altar der Frauenkirche werden ihm im Mai, Juli und September 1497 und am 7. Juli 1498 gemacht. Dies war die letzte, die an ihn persönlich ging. Schon am 24. August 1498 wird eine Abschlagszahlung für den erwähnten Altar der St. Michaels-Kapelle am Aschhof statt an Pacher selbst an seinen Schwiegersohn Kaspar Neunhauser aus Klausen geleistet, desgleichen am 17. November 1498 eine solche für den Altar der Frauenkirche. Aus dem Jahre 1502 ist dann noch eine Urkunde in Salzburg erhalten, in der Kaspar Neunhauser eine Schlußquittung ausstellt über Zahlungen, die er für den, seinem „schwecher saligen“ Michael Pacher im „vierundachtzigsten Jahre“ in Auftrag gegebenen, aber „vor seinem Absterben nicht ganz volprachten“ Altar der Frauenkirche erhalten habe.

Danach ist Michael Pacher zwischen dem 7. Juli und 24. August 1498 gestorben.

Die Literatur der späteren Jahrhunderte schweigt über ihn. Wie die Namen so vieler nordischer Künstler des Mittelalters, geriet auch der seine in völlige Vergessenheit.

* Vgl. O. Fischer, Zeitschr. d. Ges. f. Salzb. Landesk. 1907, S. 122.

Seinen Werken erging es nicht besser. Man hatte in den Zeiten des Barock und Rokoko für die Kunst der früheren Zeit kein Verständnis, man übertünchte die Wandmalereien, beseitigte die Altäre und ersetzte sie, wo man nur konnte, durch solche, die dem veränderten Geschmack entsprachen. So ging auch der größte Teil der Werke Pachers zugrunde. Als dann der Sinn für die Schönheit gotischer Kunst wieder zu erwachen begann, wandte man auch dem erhaltenen Hauptwerke Pachers, dem Hochaltar von St. Wolfgang, wieder größere Aufmerksamkeit zu, brachte aber, ohne auf die Inschrift zu achten, bekannte Malernamen wie Zeitblom, Holbein und Wohlgemut mit den Gemälden in Verbindung. Erst als in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts die exaktere Forschung einsetzte, wurde auch Pachers Name der Vergessenheit wieder entrissen.

Als bisher einziges, durch seine Inschrift als Arbeit Michael Pachers beglaubigtes Werk ist der Hochaltar von St. Wolfgang in Oberösterreich erhalten geblieben. Es ist ein mächtiger Wandelaltar mit doppelten Flügeln, Predella und hohem Maßwerkaufsatz. Bis zur Spitze des Aufsatzes mißt er 12 m an Höhe, wovon allein fast 4 m auf den Schrein entfallen. Die doppelten Flügel des Schreines werden durch je zwei übereinanderliegende auf beiden Seiten bemalte Bildtafeln (173 cm hoch, 140 cm breit) gebildet. Auch die Flügel der Predella haben auf beiden Seiten bemalte Tafeln (72 cm hoch, 59,5 cm breit). Allein 20 Gemälde weist der Altar also schon auf der Vorderseite auf. Die Rückseite des Schreins und der Predella sind ebenfalls bemalt, alles übrige ist reich vergoldetes und bemaltes Schnitzwerk.

Die in üblicher Weise auf den unteren Rahmenleisten der äußeren Flügel angebrachte, zwar hie und da etwas nachgezogene, aber sonst wohlerhaltene Inschrift:

„Benedictus abbas Jn mañsee hoc opus fieri fecit ac compleuit per magistrum. Michaelem pacher de prawnegk Anno dm. m⁰cccc⁰lxxxj⁰."

bezieht sich sichtlich auf den ganzen Altar. Doch schon die oberflächliche Betrachtung zeigt, daß mehrere Maler und Bildhauer an der Ausführung beteiligt waren, mehrere, die, an Qualität recht verschieden, ziemlich unabhängig voneinander schufen. Wir haben also in Michael Pacher den Leiter der ganzen Arbeit am Altare zu sehen, der die einzelnen Teile des umfangreichen Werkes seinen Schülern, Gesellen, Mitarbeitern zur mehr oder weniger selbständigen Ausführung überließ. Auf ihn geht aber der Entwurf des Ganzen zurück, und nur die vornehmsten und besten Teile dürfen wir ihm als eigenhändige Arbeit zuschreiben. Dies sind vor allem die Schnitzerei des Schreins und die Gemälde auf den Innenseiten der inneren Flügel. Schnitzwerk wie Gemälde zeigen so weitgehende Übereinstimmung im Ausdruck der Gesichter, in der Bildung des Faltenwurfs und in der Haltung der Körper, daß man sie als Werke e i n e s Meisters ansehen darf. Es kann hierbei dahingestellt bleiben, ob Pacher tatsächlich alle Handarbeit bei der Schnitzerei selbst geleistet hat. Der genaue Entwurf, die „Visierung", geht zweifellos auf ihn zurück. Im übrigen bildete ja bei solchen Figuren der geschnitzte Holzblock nur die Unterlage, der erst durch Überzug mit Leinwand und Gipsmasse, durch Vergoldung, Einprägung des Ornaments und Bemalung die vollendete Form gegeben wurde. So mag Michael Pacher die Hilfe anderer Arbeiter, die schon durch die Größe des Werks erfordert wurde, bei der Schnitzerei im weiten Maße in Anspruch genommen haben. Daß er sich bei der Anfertigung von Altären auch sonst solcher Beihilfe von Handwerkern: Schreinern, Goldschmieden etc. bediente, geht ja schon aus den Briefen hervor, die der Magistrat von Salzburg aus An-

laß der Errichtung des Altars der Frauenkirche an ihn richtete, und in denen er wiederholt gemahnt wurde, seinen Gehilfen rechtzeitig die Visierung zukommen zu lassen.

Doch näheres Eingehen auf die Frage nach der Einheit der Person von Schnitzer und Maler gehört nicht hierher. Die folgenden Untersuchungen sollen ausschließlich den Gemälden Michael Pachers gelten, und daher müssen hier die Gemälde auf den Innenseiten der inneren Flügel des Wolfgang-Altars den Ausgang unserer Betrachtungen bilden. Ihre stilistischen Eigentümlichkeiten gilt es genau zu erforschen und dann auf Grund der gefundenen Merkmale zu untersuchen, welche anderen Werke ihnen als Arbeiten der gleichen Hand angereiht werden können.

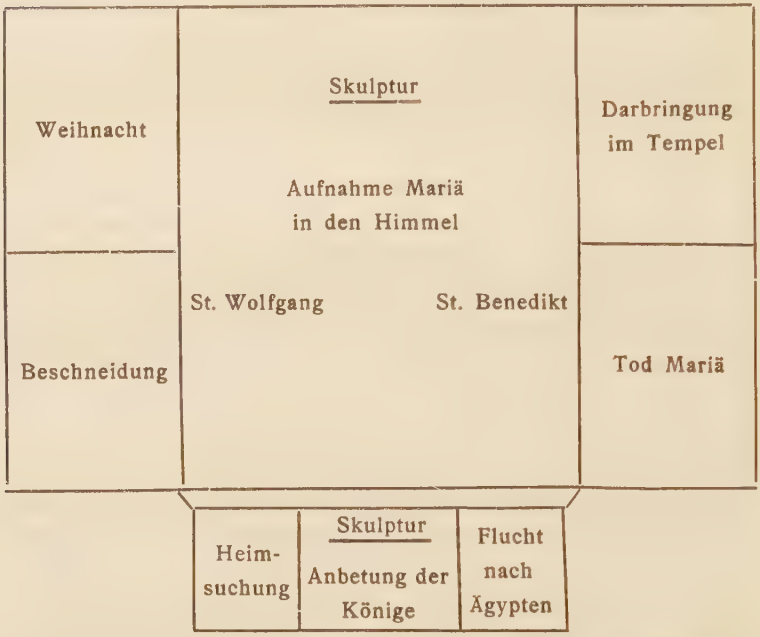
I. Die Bilder des Marienlebens am Altar von St. Wolfgang

Die Schnitzerei des Schreins in St. Wolfgang schildert die Aufnahme der Maria in den Himmel, und dem entsprechend sind auch auf den vier Tafeln, die den Schrein umgeben, vier Ereignisse aus dem Leben der Maria dargestellt: Die Weihnacht, Christi Beschneidung, Christi Darbringung im Tempel und der Tod Marias.

Auf dem Weihnachtsbilde sehen wir Maria in einem scheunenartigen Schuppen, dessen Sparren- und Balkenwerk die ganze obere Hälfte des Bildes füllt, anbetend vor dem Kinde knien. Dieses liegt nackt auf einem Zipfel ihres weiten Mantels, Ochs und Esel drängen sich neugierig heran, und oben von dem Gebälk des Daches schauen vier Engel anbetend herab. Nach hinten zu ist der Schuppen offen. Man sieht in einiger Entfernung eine zinnengekrönte hohe Mauer und blickt durch ein hohes von einem Turm überragtes Tor auf die Straße einer mittelalterlichen Stadt. Dahinter dehnt sich eine weite von einem Fluß durchflossene Landschaft mit abschüssigen Felsbergen und weiten Wiesen aus, auf denen man rechts die Hirten mit ihren Herden wahrnimmt. Taf. 1—2

Der Maler läßt uns nicht, wie es sonst im 15. Jahrhundert üblich war, von außen in den Stall hineinschauen; er führt uns vielmehr selbst mitten hinein, indem er das Ge-

bälk überall vom Bildrand durchschneiden läßt. Ein dämmriges Halbdunkel erfüllt den Raum, in das von



Altar von St. Wolfgang bei geöffneten inneren Flügeln und geöffneten Predellaflügeln

rechts her durch eine Maueröffnung kräftiges Licht strahlt, während im Hintergrunde die Stadt in hellem Lichte daliegt. Auch von dort her dringt einiges Licht in den Raum, und gerade das Wechselspiel der verschiedenen Lichter auf dem Gebälk und den Figuren hat der Künstler mit besonderer Feinheit wiedergegeben. Die Hütte selbst ist nicht jenes kulissenartige, romantisch zerfallene Gemäuer mit durchlöchertem Strohdach und vermoderten Sparren, wie wir es von den Bildern der Niederländer und vieler altdeutscher Meister kennen. Es ist vielmehr ein in jeder Einzelheit fest gefügter Bau. Mit der Sorg-

falt eines tüchtigen Baumeisters ist das Gebälk behandelt. Scharfkantige Balken aus ausgesuchtem festen Holze bilden es, und durch kräftige Dübel sind sie winkelrecht miteinander verbunden. Auch das Mauerwerk zeigt nicht die sonst übliche Verwitterung. Es erscheint mehr unfertig, wie ein kürzlich verlassener Neubau, besteht aber im einzelnen aus festen, rechtwinkelig behauenen Quadern.

Große Mühe ist darauf verwendet, die Vorstellung räumlicher Tiefe zu erwecken. Die Gesetze der Linearperspektive waren Pacher, wie aus dem Bilde hervorgeht, größtenteils bekannt. Sämtliche Parallelen — mit geringen Ausnahmen einiger kurzer, mehr nach dem Augenmaß gezogener Linien im Stadthintergrunde — schneiden sich in einem Horizont, der etwa in $^1/_3$ der Bildhöhe liegt, also mit dem Horizont des Stadthintergrundes zusammenfällt. Der Fluchtpunkt der Orthogonalen liegt ziemlich nahe der linken Bildkante.

Die Landschaft des Hintergrundes weist einen zweiten Horizont auf, der fast um $^1/_5$ der Bildhöhe höher liegt. Mehrere Horizonte sind ja bei Malern des 15. Jahrhunderts, denen die Gesetze der Perspektive noch nicht völlig geläufig waren, sonst nichts gerade Seltenes, und recht oft findet man, daß — der größeren Anschaulichkeit halber — die Landschaft des Hintergrundes weit mehr in Aufsicht, also mit höherem Horizont gebildet wird, wie die weiter vorne liegenden Teile des Bildes. Aber es wird dann versucht, auf irgendeine Weise die einzelnen Gründe organisch miteinander zu verbinden. Hier fallen jedoch die Stadtansicht, die mit dem Vordergrunde perspektivisch gut zusammengeht, und die Landschaft völlig auseinander. Besonders auffällig ist dabei die Gruppe der Hirten, die unmittelbar über den Häusern angebracht, diese an Größe weit überragt. Ein derartig starker Verstoß muß bei einem in perspektivischen Dingen, wie das übrige Bild zeigt, so erfahrenen und so sorgfältigen Künstler in hohem

Maße befremden. Übrigens ist die ganze Landschaft, wie auch Hirten und Herde, sehr flüchtig und sorglos gemalt, ganz im Gegensatz zu dem bis in alle Einzelheiten sorgfältig ausgeführten Stadtbilde. Möglich, daß daher eine spätere Änderung des Entwurfes, vielleicht auf Verlangen des Bestellers, hier vorliegt. An eine neuere Übermalung ist nicht zu denken, denn die Farbe ist alt und zeigt keine Besonderheiten gegen die des übrigen Bildes.

Die starken wagrechten Balken samt ihren senkrechten Stützen und Verstrebungen teilen den Raum, vorn unmittelbar am Bildrande beginnend, nach hinten zu in scharf begrenzte gleiche Teile und zwingen so den Blick in die Tiefe. Die überaus kühne aber wohlgelungene Verkürzung des Ochsen im Vordergrunde hilft zur Erreichung des gleichen Zieles. So werden schon die Hauptpersonen, Maria und das Kind, von der Vorderfläche weg in die Tiefe des Bildes hineingedrängt, und die ganze Komposition wird auf diese Weise nach hinten zu aufgelockert. Der Mauerrest an der linken Bildseite, dann das Stadttor geben dem Auge fernere Haltepunkte, bis schließlich in der Straße der Blick in die tiefste Tiefe des Bildes hineingleitet. Die Tiefenwirkung wird noch dadurch erhöht, daß man aus dem verhältnismäßig dunklen Raum des Vordergrundes ins Helle blickt.

Das räumliche Verhältnis, in dem die einzelnen Personen des Vordergrundes zu einander stehen, wird noch klarer und bestimmter durch das von der Seite her durch eine verhältnismäßig schmale Öffnung einfallende scharfe Licht. Besonders bei den Engeln zeigt sich dies. Die Kühnheit der Verkürzungen hat der Künstler bei diesen, vor allem bei dem, der dem Beschauer den Rücken zuwendet, äußerst weit getrieben; aber er beherrscht dennoch durchaus die Formen. Auch das Jesuskind ist in stark verkürzter Ansicht dargestellt und bis auf den ein wenig breiten Kopf recht wohl gelungen. Von seinem

Körper geht ein zartes Licht aus, das die Köpfe der sich zu ihm beugenden Tiere und den Mantel der Maria in zartem Schimmern erhellt. Mit einem etwas altklugen Gesichtchen blickt das Kind zu der Mutter auf, in deren Antlitz sich Lieblichkeit und Milde mit einer gewissen Herbheit und Strenge mischen. Das aufgelöste Haar fließt ihr in weichen Wellen über Schulter und Rücken, und dem Kopfe schmiegt sich ein locker gefälteltes weißes Tuch an. Das Untergewand zeigt an der Brust etwas regelmäßige gerade Falten; der Mantel umgibt in großen kräftigen Faltenzügen die Gestalt und breitet sich noch weit auf der Erde aus. Eigenartig sind die in perspektivischer Ansicht gegebenen Nimben, die wie massive dicke Goldscheiben hinter den Köpfen liegen.

Das zweite Bild stellt die Beschneidung dar. Den Ort Taf. 3—5
der Handlung bildet eine gotische Halle mit von schlanken Säulen getragenem Netzgewölbe, das vom Beschauer aus sich lang hinstreckt, hinten im halben Zehneck abschließt und rings von einem Umgang umzogen wird. Inmitten des Raumes sitzt der Hohepriester auf einer Steinbank, hat das nackte Kind auf seinen Knien und nimmt gerade die Operation vor. Zwei dienende Priester halten zu beiden Seiten ein untergebreitetes weißes Laken, ein dritter reicht das aufgeschlagene Ritualbuch hin. Maria steht zur Seite und schaut, ein Tuch in der Hand, um das Kind darein zu wickeln, voll mütterlicher Sorge der Handlung zu. Eine Frau hinter ihr und rechts zwei Männer sind weitere Zeugen des Vorganges.

Auch hier zeigt sich zunächst wieder das Streben nach Vertiefung des Bildraumes. Durch den Fliesenboden des Vordergrundes wird die Gruppe der Personen von der vorderen Bildfläche nach hinten gedrängt, und hinter den Figuren führt die Reihe der Säulen den Blick weiter in die Tiefe. Dadurch, daß überall zwischen den Säulen hindurch der Blick frei in den Umgang gleiten kann,

bekommt das ganze Bauwerk große Leichtigkeit und gewinnt an räumlicher Tiefe. Gesteigert wird diese Wirkung noch durch die Verteilung des Lichtes. Denn während in der inneren Halle größtenteils ein feines Halbdunkel herrscht, in das nur von rechts her ein breiter Strom helleren Lichtes eindringt, der besonders die Gruppe der Personen scharf beleuchtet, erfüllt den Umgang helles Tageslicht.

Auch diesem Bilde liegt eine sehr genaue perspektivische Konstruktion zugrunde. Der Horizont liegt etwa in Kniehöhe der Personen, der Fluchtpunkt der Orthogonalen in der senkrechten Mittellinie des Bildes, bei dem rechten Knie des Hohenpriesters dicht unterhalb des Kindes. Auch das Gesetz der Distanz war dem Künstler bekannt, denn wenn man die Begrenzungslinien der Fußbodenfliesen — die mit der Grundlinie ja einen Winkel von 45^0 bilden — verlängert, so schneiden sich alle auf beiden Seiten in je einem Punkte, der auf dem Horizonte etwa zwei Bildbreiten vom Augenpunkte entfernt außerhalb des Bildes liegt.

Die Gruppe der Personen zeigt eine im ganzen fest geschlossene, im einzelnen doch klare und lockere Anordnung. Der Hohepriester mit dem Kinde sitzt frei in der Mitte, die übrigen stehen zu beiden Seiten in einander entsprechenden Gruppen. Das weiße Laken, das dem Kinde untergebreitet ist, und das von den beiden dienenden Priestern gehalten wird, bildet die eine Verbindung, und noch fester werden alle durch die mit kostbarem, golddurchwirktem Sammet behangene Rückenlehne der Steinbank zusammengehalten, die zugleich nach hinten zu einen scharfen Abschluß bildet. Das Ganze erscheint fast wie eine aus einem Block gehauene Skulpturengruppe.

Alles drängt nach der Mitte, nach dem Kinde hin zusammen. Schon die Orthogonalen des Raumes vereinigen sich dort. Die Verbindungslinie der Köpfe weist in zwei

flachen Biegungen dorthin. Der Bogen des Gewölbes, die Neigung der Körper, alles drängt nach der Mitte, und nicht zuletzt zieht der Glanz des hohenpriesterlichen Gewandes und das leuchtende Weiß der Tücher den Blick dorthin. Eine fast hieratische Strenge weist so das Bild auf. Aber bei aller Strenge und Symmetrie herrscht doch Freiheit und Leben. So ist schon der Hohepriester nicht genau in die Mitte gesetzt. Sein Oberkörper ist leicht nach rechts geneigt, sein einer Fuß ist zurückgezogen, so daß der kostbare Brokatstoff des Gewandes in freiem Faltenwurf zur Erde gleitet. Die beiden Seitengruppen sind schon der Zahl nach ungleich. Durch malerische Mittel, durch die große Lichtfülle, durch die prächtigeren und heller gefärbten Gewänder ist das Gleichgewicht wieder hergestellt.

Bei aller festen Geschlossenheit erscheinen die Gruppen der Personen aber doch räumlich locker, und alles scheinbare Aneinanderkleben ist vermieden. Überall findet das scharfe seitlich einfallende Licht zwischen den Gestalten hindurch seinen Weg und läßt so die einzelnen plastisch und rund voneinander sich abheben. Stark und breit beleuchtete Flächen wechseln mit ausgedehnten tiefen Schatten, die wieder teilweise durch das von den hellen Stellen zurückgestrahlte Licht — wie etwa bei dem Gewande des Mannes rechts vom Hohenpriester — in feinem Halbdunkel aufgehellt werden.

Die Gewänder des Hohenpriesters und des rechts stehenden Gehilfen weisen kostbare Brokatstoffe auf, die Mitra funkelt von Perlenstickerei und edlen Steinen. Mit besonderer Vorliebe ist dem Spiele des Lichtes auf all den schimmernden und glänzenden Dingen nachgegangen, aber all diese Pracht der Einzelheiten drängt sich nicht vor, wirkt nicht für sich selbst, sondern dient nur der großen feierlichen Gesamtwirkung des Bildes. Die großen Massen geben den Ton an, so fein sie auch im einzelnen

gegliedert sind. Auch die Architektur ist einfach und wirkt nur durch große Formen. Es fehlen reiche Kapitäle oder sonstiger Skulpturenzierat; den einzigen Schmuck bildet das feine Netzgewölbe, ganz ähnlich jenen, die man noch heute in Südtiroler, besonders Pustertaler Kirchen und Kapellen aus jener Zeit so häufig findet. So zeigt das Bild bei aller Pracht im einzelnen doch große Schlichtheit und feierlichen Ernst, der auch im Ausdruck der Gesichter und der Bewegungen sich findet. Dabei ist alle Starrheit, alle Pose vermieden, überall herrscht warmes Leben und eine gewisse Spannung, die je nach der Verschiedenheit des Individuums sich verschieden äußert. Es sind keine Typen, es sind Menschen, die hier vor uns stehen. Besonders fein ist der Gesichtsausdruck der Maria, in dem mütterliche Sorge und Angst mit einem gewissen Stolz sich mengen. Und Sorge und Ungeduld spricht auch aus der Art, wie ihre Hände das Tuch halten.

Der Behandlung der Hände hat der Meister überhaupt besonderes Interesse und besondere Sorgfalt zugewandt. Die Art, wie die Hände des Hohenpriesters das Messer halten, wie sie sich auf den Leib des Kindes stützen, wie die Finger sich spreizen, die Handgelenke sich biegen, zeugt von einer Schärfe der Beobachtung und von einer Meisterschaft in der malerischen Wiedergabe des Lebens, die an die besten Werke des Jan van Eyck oder des Dirk Bouts erinnert. An Eyck gemahnt vor allem auch die Sorgfalt, mit der Pacher dem inneren Organismus solcher Hände nachgeht, wie er den Knochenbau wiedergibt, die verschiedene Spannung der Haut, die Äderung und den Ansatz der Fingernägel.

Unter den Köpfen zeigt in weit höherem Maße als die übrigen der des links knienden Mannes persönliches Leben. Er hat in dem Bilde eine gewisse Sonderstellung. Während alle andern mit gespannter Aufmerksamkeit dem Vorgang folgen, gleitet sein Blick teilnahmslos an dem

Kinde und den ihm gegenüberstehenden Figuren vorüber ins Weite. Scharf im Profil gesehen, erinnert dieser Kopf an jene auf italienischen Porträtmedaillen, und in der Tat scheint hier der Künstler unmittelbar nach dem Leben gebildet zu haben. Wen er als Modell nahm, ob er den Stifter etwa porträtierte oder ob er seine eigenen Züge hier festhielt, das muß dahingestellt bleiben. Aber diese Züge passen zu Pacher: ein derbes Tiroler Bauerngesicht voll Kraft und Energie, doch verklärt und veredelt durch einen Zug geistiger Größe.

Auf dem dritten Bilde, das die Darstellung Christi im Tempel schildert, führt uns Pacher an den von einem steinernen Baldachin überragten Altar einer gotischen Kirche. Von rechts her kommt Maria auf Simeon zu, der ihr von den Stufen des Altars entgegentritt, und reicht ihm das Kind. Hinter Maria erblickt man Joseph, der ein Körbchen mit den zwei Tauben trägt, und eine ältere Frau, wohl die Prophetin Hanna. Taf. 6—7

Auch auf diesem Bilde herrscht wieder das gleiche Streben nach räumlicher Tiefe. Der bunte Fliesenfußboden mit den auf ihm stehenden Säulensockeln (der rechte ist nur zum kleinen Teile sichtbar) und vor allem die das Bild in der Mitte teilende Säule des Baldachins drängen die Gruppe der Personen energisch von der Vorderfläche zurück. Der in starker Verkürzung gesehene Altar, die ebenfalls stark verkürzte Seitenwand mit der Tür darin und vor allem das reichgegliederte gotische Gewölbe des Hintergrundes mit dem tragenden Pfeiler sorgen für weitere Vertiefung des Raumes. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch hier wieder das Licht. Wir stehen im dunkleren Mittelschiff der Kirche, während hinten der Blick in das von großen Fenstern erhellte Seitenschiff mit seinem lichterfüllten Gewölbe gleitet. Scharfes Licht fällt vorne von rechts ein und zeichnet auf dem Boden und auf dem Behang des Altars kräftige Schatten.

Der Horizont liegt äußerst niedrig, nur ein wenig über den Altarstufen, der Fluchtpunkt der Orthogonalen etwas rechts von der Mittellinie senkrecht unter dem Kinde. Bei dem hohen Standort der Tafel, ca. 6 m über dem Erdboden, ist die tiefe Lage des Horizonts nur angemessen.

Der Schwerpunkt des Bildes scheint stark nach rechts verschoben, aber auf der linken Hälfte bildet das reiche Stilleben des Altars sowie auch der glänzende Brokat von Simeons Gewand ein kräftiges Gegengewicht gegen den größeren Reichtum an Personen und an Bewegung, der die rechte Seite auszeichnet.

Aber trotz aller Sorgfalt und aller Liebe, mit der die Einzelheiten des Zierats behandelt sind: die prächtige Stickerei der Altardecke vor allem, dann die bunten Quasten, die Leuchter, das Altarbild und die feinen Skulpturen des Baldachins, drängen diese sich doch nicht ungebührlich vor und lenken den Blick nicht von der Haupthandlung ab.

Die Gruppe des Simeon und der Maria ist ausserordentlich fest gefaßt. Die sich entgegenneigenden Oberkörper bilden zusammen mit den Armen ein festes Dreieck, in dessen Mitte das Kind liegt. Der Bogen des hinteren Gewölbes umschließt die Gruppe noch einmal, und die in langen Falten zur Erde gleitenden Gewänder geben dem Ganzen nach unten zu Stütze und Halt.

Der Ausdruck der Gesichter zeigt auch hier gemessenen Ernst und Feierlichkeit. Das besonders liebliche und doch herbe Antlitz der Maria drückt Mutterstolz und Zärtlichkeit aus, vermischt mit stiller Demut, die auch ihre ganze Haltung beherrscht. Simeon nimmt mit fast ehrfurchtsvoller Sorgfalt das Kind aus Marias Händen. Schwächer erscheint der etwas weichliche Kopf des Joseph mit seinem unbestimmt umherirrenden Blick.

Taf. 8—10 Auf dem Bilde, das den Tod der Maria darstellt, umschließt ein reich mit gotischen Skulpturen geschmückter

Rundbogen die Szene. Maria liegt auf ihrem Sterbebette; ihre Augen sind bereits geschlossen, und rings um sie drängen sich mit tränenüberströmten Gesichtern die Apostel, betend und mit liturgischem Gerät beschäftigt. Oben nimmt Christus, von Engeln getragen, die Seele der Maria in Empfang.

Das Bild ist der ganzen Anordnung nach das altertümlichste unter den vier Innenbildern des Altars. Auf ausführliche Darstellung des Raumes, in dem der Vorgang sich abspielt, hat der Maler hier .verzichtet. Nur der Dielenfußboden und das Bett zeigen uns, daß wir in einem Innenraum uns befinden. Der Rundbogen mit seinem reichen Figuren- und Maßwerkschmuck erinnert stark an ähnliche, die wir auf Bildern des Roger van der Weyden und seiner Schule finden. Hier wie dort ist er, obwohl bloße Dekoration, gewissermaßen ein zweiter Rahmen, doch mit in das Bild hineingezogen, indem einzelne Figuren vor ihn treten. Es ist aber in weit höherem Maße als bei Roger ein durchaus körperliches, dem dargestellten Raume angehöriges Gebilde, das der allgemeinen Lichtführung mit unterworfen ist. Sein Hauptzweck ist es, dem Bilde räumliche Tiefe zu geben.

Darauf ist auch hier wieder ein ganz besonderer Wert gelegt. Das Bett der Maria steht, in sehr starker Verkürzung gesehen, fast ganz frei vor uns und hilft so dazu, den Bildraum nach der Tiefe zu auszudehnen. Der Apostel, der vor dem Fußende des Bettes uns den Rücken zuwendend kniet, und auch die Dielen des Fußbodens wirken noch weiter dahin, daß die Hauptgruppe möglichst von dem vorderen Bildrande zurückgedrängt wird. Bei den Größenverhältnissen der Köpfe zeigen sich hier allerdings einige Unstimmigkeiten. Besonders fällt das bei den Köpfen der ganz hinten links befindlichen drei Aposteln auf und vor allem bei dem übergroßen Kopf des

einen Apostels rechts, der eine Art Brille auf der Nase trägt.

Auch bei diesem Bilde spielt wieder das kräftige von rechts einfallende Seitenlicht eine wichtige Rolle bei der Klärung der räumlichen Verhältnisse. Zwischen den einzelnen Figuren strahlt es hindurch, läßt ausgedehnte Schattenpartien sich scharf von breiten hellbeleuchteten Flächen abheben, so daß dadurch die ganze Komposition nach hinten zu aufgelockert wird.

Die große Zahl der darzustellenden Apostel hat dem Maler, dem vor allem an Klarheit der Anordnung lag, sichtlich Schwierigkeiten gemacht. Er hat daher auch nur neun wirklich dargestellt. Die Anwesenheit der übrigen ist nur durch die größere Zahl der Nimben links im Hintergrunde angedeutet. Die sichtbaren Figuren sind in zwei Gruppen geordnet, die eng die beiden Seiten füllen, während die Mitte mit der Figur der Maria auf ihrem Sterbebette ziemlich frei bleibt. So wird das sonst bei Darstellungen des Todes der Maria so häufige unklare Gedränge sehr geschickt vermieden.

Die Gruppe des von Engeln getragenen Christus mit der Seele der Maria ist mit derselben Körperlichkeit gegeben wie die anderen Figuren. Ebenso wie diese wird auch sie durch das von rechts her einfallende Seitenlicht hell beleuchtet und wirft kräftige Schatten auf die hinter ihr befindlichen Teile des Architekturbogens. Nur der kleinere Maßstab der Gestalten scheint anzudeuten, daß sie aus einer andern Welt stammen.

Die Farbe der vier Bilder zeigt bei aller Pracht eine ruhige und geschlossene Wirkung. Besondere Vorliebe hat der Maler für ein kräftiges, eine Spur ins Blaue hinüberspielendes Rot. Daneben liebt er ein dunkles etwas grünliches Blau, kräftiges Gelb und ein bläuliches Grau. Das bei den Stoffen reichlich verwandte Weiß zeigt teils lila, teils graublaue Schatten. Die einzelnen Farben, die

äußerst feine Abstufungen von Hell zu Dunkel zeigen, sind kräftig und klar, besonders an den Gewändern, bei denen kostbare Stoffe mit Vorliebe dargestellt werden: roter und schwarzer mit Gold durchwirkter Brokat, rot und grüngrau gemusterter Damast, leuchtend grüner Sammet, daneben Pelzwerk, kostbare Perlenstickereien, reicher Schmuck und glänzende Metallzieraten. Der in reichen Mustern gepreßte Goldgrund vervollständigt die farbige Wirkung.

Aber trotz aller Kraft im einzelnen drängt keine Farbe sich vor, nichts wirkt bunt und aufdringlich, alles bleibt gedämpft und ruhig, einer großen Harmonie untergeordnet, und doch zeigt das Ganze eine außerordentliche Pracht und Leuchtkraft, die bei der ungewöhnlich guten Erhaltung der Bilder noch heute wenig verloren hat und neben dem Gold der fast überreichen Schreinskulpturen sich wohl zu halten weiß.

Metallisches Gold ist nur zu dem Grund und den Nimben verwandt, sonst ist die Metallwirkung stets auf rein malerische Weise erreicht. Eine Ausnahme bilden nur die metallenen Beschläge der Bücher und auch die Flammen der Kerzen, die durch Pinselgold wiedergegeben sind. Besonders fein zeigt sich die malerische Behandlung an dem Brokatgewande des Hohenpriesters auf dem Bilde der Beschneidung. Ein graugelber Ton bildet die Grundlage, auf dem in den Lichtern breite Striche von helleuchtendem weißlichen Gelb aufgetragen sind.

Das Inkarnat ist bei den Männern bräunlich und ziemlich dunkel, bei den Frauen mehr gelblichrosa und hell. Die Lippen zeigen meist ein kräftiges, etwas bläuliches Rot. Sie sind bei den Frauen meist voll und rund gebildet mit schmal verlaufenden Mundwinkeln, jedoch ohne daß sie deshalb gespitzt wirken. Bei den Männern zeigen sie mehr breite Formen. Die Nasen sind bei den Männern kräftig und fest in der Form. Der Ansatz ist meist stark

hervorgehoben, und häufig zeigen sie auf der Mitte einen leichten Buckel. Bei einigen, so bei dem lesenden Apostel, des „Todes Mariae" und dem Manne ganz rechts auf der „Beschneidung", finden sich auch breitere und weichere Formen. Bei den Frauen sind sie mehr lang und schmal gebildet. Doch auch hier sind die Nasenflügel kräftig und fleischig. Die Augen haben je nach ihrer Lage Halbmond- oder Mandelform. Die Brauen sind bei den Frauen sehr hochgezogen, äußerst schmal und dünn behaart, bei den Männern sind sie kräftig hervortretend, fleischig und haben buschige Behaarung. Die Stirnen, bei den Frauen hoch und schmal, sind bei den Männern mehr breit und niedrig gebildet und zeigen einen kräftigen Knochenbau. Das Haar ist leicht gewellt oder gelockt. Während es im großen als Masse behandelt ist, zeigt es in den Lichtern strähnige Strichelung; einzelne Locken haben hier und da etwas marinierte Windungen, doch das Ganze wirkt weich und locker.

Das Antlitz der Frauen bildet ein verhältnismäßig schmales Oval. Der Ausdruck hat bei aller Lieblichkeit doch viel Herbes und ist äußerst einfach und schlicht. Tiroler Bäuerinnen scheinen als Vorbild gedient zu haben, doch das Typische ist weit weniger überwunden, als bei den scharf individualisierten Köpfen der Männer. Das sind derbe Tiroler Bauern, auf deren Antlitz die stete Arbeit in frischer Luft und heller Sonne ihre Spuren gegraben hat. Der Ausdruck der Gesichter spricht von Zähigkeit und Tatkraft, ein wenig auch von Eigensinn und Starrköpfigkeit. Seltener zeigen sich Züge, die von geistiger Größe zeugen, wie etwa bei dem porträtartigen Profilkopf des knieenden Mannes auf der „Beschneidung".

Auf die sorgfältige, liebevolle Art, in der der Maler bei der Darstellung von Händen deren innerem Bau nachgeht, war schon hingewiesen, aber trotzdem zeigt sich gerade hier eine gewisse Eckigkeit der Bewegung im

einzelnen, die zusammen mit der Vorliebe für Pracht und Reichtum der Gewänder, der Ausführlichkeit in der Schilderung des Details den Gotiker verrät.

Auf die stoffliche Behandlung der Gewänder ist großer Wert gelegt. Das Schimmern des Sammets, das Glitzern der Seide, das Leuchten der Brokate und wieder der stumpfere Glanz der Tuche, die Härte der Leinenstoffe und die mollige Weichheit des Pelzwerks sind mit großer Sorgsamkeit wiedergegeben.

Die Falten der Gewänder wahren bei aller Freiheit und allem Reichtum des Wurfes doch den innigen Zusammenhang mit dem darunter liegenden Körper. Sie dienen eben nicht nur dazu, äußerlich die Fläche zu beleben, sondern sie wollen den inneren Bau möglichst klar darstellen und den organischen Zusammenhang der einzelnen Teile erklären.

Großzügigkeit des Faltenwurfes und Energie der Bewegung fallen besonders auf. Auch die kleineren Faltengruppen zeigen Straffheit und Bestimmtheit. Im einzelnen sind die Falten meist hoch und schmal und verlaufen fast immer ziemlich geradlinig, doch finden sich auch weichere und rundere Formen. Scharfe Knickung und unvermittelter Richtungswechsel zeigen sich häufig, doch seltener sieht man jene vielfachen Knitterungen und Stauchungen, wie sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts so beliebt waren. Oft sind breite, ziemlich glatt anliegende Flächen, an denen die Körperformen durchscheinen, von kräftigen, röhrenartigen Faltenzügen umgeben. Starker Wechsel in der Beleuchtung entsteht so und damit reiche Bewegung in den Einzelheiten. Im allgemeinen beobachtet man aber auch hier ein festes Zusammenfassen der Einzelbewegungen zu großen Gruppen.

Alles Gespreizte und Ausfahrende, alles Laute und Heftige ist vermieden. Wie alle Pracht und aller Reichtum, den die Farbe im einzelnen zeigt, sich nicht vordrängt,

wie da alles in der Gesamtwirkung des Bildes zu großen Massen sich zusammenschließt und eine ruhige und gedämpfte Harmonie ergibt, so bleiben auch alle jene gotischen Eckigkeiten auf die Einzelformen beschränkt und stören nicht den ruhigen, klaren Fluß der großen Bewegung, die selbst, wo ein rasches Tempo wiedergegeben werden soll, etwas Stilles und Gleitendes hat.

Der ganze Bildaufbau macht daher bei aller inneren Belebtheit doch den Eindruck von großer Ruhe und Festigkeit.

Die räumliche Wirkung der vier Bilder ist ganz erstaunlich; in der gesamten deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts findet sich nichts, was sich auch nur annähernd ihnen an die Seite stellen ließe. Das beruht auf einer sehr weitgehenden Kenntnis und Beherrschung der mathematischen Regeln der Perspektive, verbunden mit einem außerordentlich feinen, malerischen Raumempfinden.

Theoretische Studien über Perspektive hatte man im Anschluß an die Philosophen des Altertums schon zu recht früher Zeit, besonders in Italien mit Eifer betrieben, und Mantegna hatte in den um die Mitte des 15. Jahrhunderts gemalten Eremitanifresken das an mathematischer Genauigkeit und künstlerischer Feinheit damals unübertroffene Beispiel ihrer Anwendung auf die Malerei geschaffen.

So lag es nahe, die erstaunliche Raumkunst Pachers auf des nur wenig älteren Mantegna Einfluß zurückzuführen. Die geographischen Verhältnisse Südtirols, das schon dem Charakter der Landschaft nach weit mehr Beziehungen zu Italien als zu Deutschland zu haben scheint, die schon damals bequeme Verbindung nach dem Süden und schließlich der Umstand, daß für jene Zeit eine ganze Reihe von Gelehrten und Künstlern germanischer Herkunft in Norditalien nachgewiesen sind, ließen einen solchen Schluß nur noch richtiger erscheinen. Und da

man bei einer ganzen Reihe von Bildern, die unter dem Sammelnamen „Michael Pacher“ gingen, auch sonst höchst auffallende Anklänge an die norditalische Malweise fand, sah man in Pacher schließlich nur einen gelehrigen, etwas barbarischen Schüler der Norditaliener, vor allem des Mantegna, sah bei ihm nur Einflüsse, Abhängigkeiten, Übernahmen, die des Meisters eigene Art ganz in Schatten stellten.

Irgendwelcher Urkundennachweis für Pachers Anwesenheit in Italien ließ sich allerdings nicht erbringen*. Aber der Schluß erschien so klar, daß man glaubte, solche direkten Nachweise auch entbehren zu können. Und in der Tat sprach viel für diese Meinung, solange man ohne scharfe Kritik in jedem nur etwas über das Niveau grober Bauernkunst hervorragenden Tiroler Bild aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen „Pacher“ sah, solange, wie bisher, die Hauptwerke im Original nur ganz wenigen bekannt waren, Photographien davon überhaupt nicht existierten, und gerade die nicht eigenhändigen oder zum mindesten zweifelhaften Bilder das einzige Material bildeten. Ob die enge Anlehnung an Italien auch bei den vier Bildern des Marienlebens vorherrscht, die als die einzigen sicheren Werke des Meisters hier den Ausgang unserer Betrachtungen bilden, muß erst untersucht werden. Es wird dabei dann wohl zu unterscheiden sein zwischen der bloßen Übernahme technischer Fertigkeiten, wissenschaftlicher und praktisch-malerischer Kenntnisse, ja einzelner äußerer Züge, und der inneren künstlerischen Abhängigkeit.

Die Untersuchung der perspektivischen Zeichnung der vier Bilder hat ergeben, daß Pacher zur Zeit ihrer Ent-

*) Die freilich recht unbestimmte Venetianer Urkundenstelle, die einen „Michele da Brunico“ erwähnt, war bisher nicht herangezogen worden.

stehung, also gegen Ende der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts, die Lehre vom Augenpunkt und von der Distanz in einer Sicherheit beherrschte, die wir bei seinen nordischen Kunstgenossen zur gleichen Zeit noch vermissen. Aber deshalb zwingt das Vorhandensein dieser Kenntnis noch nicht zu dem Schlusse, daß gerade Mantegna darin sein Lehrmeister gewesen sei.

In Italien war man allerdings recht früh zu einer gründlichen Kenntnis der malerischen Perspektive gelangt. Schon im Anfange des 15. Jahrhunderts hatte Brunelleschi in Florenz seine Ansichten des Domplatzes und der Piazza de' Signori ausgestellt*, die das Erstaunen aller Fachgenossen hervorriefen, und hatte auch andern die allerdings noch recht umständliche Methode ihrer Herstellung gelehrt. Ucello und Masaccio hatten von ihm gelernt. Mathematiker wie Giannozzo Manetti, Ucellos Freund und Berater, Physiker wie Paolo Toskanella hatten sich um die theoretische Begründung des von Brunelleschi mehr praktisch Gefundenen bemüht, und mit ihnen hatte Leon Battista Alberti das Material zu seinem 1435 beendeten „Trattato delle Pittura" gesammelt, dem ersten, ausdrücklich für den praktischen Gebrauch der Künstler bestimmten Handbuche der neuen Wissenschaft. Das bald viel gelesene Buch hatte zu neuen Studien Anlaß gegeben, man hatte einfachere Methoden der Konstruktion gefunden, und schon lange bevor Piero de'Franceschi etwa gegen Ende der 70er Jahre sein mit wenigen Ausnahmen bis auf unsere Zeit grundlegendes Werk „De Prospectiva Pingendi" veröffentlichte**, war die Kenntnis der mathematischen Perspektive und ihrer Anwendung auf die Malerei in Italien weit verbreitet.

* Vgl. C. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892, S. 45 ff.; A. Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart 1886, S. 68 f.

** Vgl. Winterberg, Petrus pictor Burgensis de prospectiva pingendi. Strassburg 1899.

Doch auch im Norden der Alpen hatten theoretische Studien über Perspektive schon recht früh eingesetzt. Bereits im 13. Jahrhundert hatte der vermutlich aus Polen stammende Mathematiker Vitellio die Optik des Arabers Alhazen (Abu ibn Alhaitam, gestorben 1038), eines der bedeutendsten mathematischen Werke des Mittelalters, das auf Euclid und Ptolemäus fußte, ins Lateinische übersetzt und erweitert, und nicht viel später hatte der Engländer Johannes Peckham seine „Perspectiva communis" herausgegeben, ein Werk, das zwar zum großen Teile dem des Vitellio entlehnt war, aber durch seine außerordentliche Verbreitung große Wichtigkeit gewann. An einzelnen Universitäten wurden bereits im 14. Jahrhundert an der Hand dieser Werke perspektivische Studien getrieben, und wir erfahren, daß schon 1414 ein Johannes von Gmunden, also wie Pacher ein Sohn der Alpenländer, an der Universität Wien über Perspektive gelesen habe*.

Von der wissenschaftlichen Kenntnis war man wenigstens in den Niederlanden auch zur praktischen Anwendung korrekter perspektivischer Konstruktionen auf die malerische Darstellung gekommen. Anfänge finden sich schon bei Jan van Eyck. Bei Petrus Christus haben bereits alle Orthogonalen einen gemeinsamen Schnittpunkt** und bei Dirk Bouts finden wir sogar richtige Anwendung

* Vgl. E. Wilde, Geschichte der Optik, Berlin 1838/43. M. Cantor, Vorlesungen über Geschichte der Mathematik, Bd. II, Leipzig 1901 Es mag noch darauf hingewiesen werden, daß gerade in Brixen, also in nächster Nähe von Pachers Heimat, in den fünfziger und sechziger Jahren des 15. Jahrhunderts Nikolaus von Cusa als Bischof residierte (gest. 1464), selbst ein bedeutender Mathematiker und intimer Freund gerade jenes Paolo Toscanella, den wir bereits als Mitbegründer der neuen Wissenschaft kennen lernten. Vgl. Resinger, Nicolaus von Cues etc. im XXXIV. Jahresbericht des Vincentinums in Brixen (Brixen 1909). u. a.

** Vgl. G. J. Kern, Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904.

der Lehre von der Distanz. Allerdings gerieten diese bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts vorhandenen Kenntnisse bei vielen späteren Künstlern wieder in Vergessenheit, fanden wenigstens keine Beachtung. Jedenfalls aber waren am Ende des 15. Jahrhunderts die wissenschaftlichen Grundlagen dazu auch im Norden vorhanden.

Ob nun Michael Pacher die Lehre der mathematischen Perspektive in seiner engeren Heimat sich zu eigen machte, ob er diese Kenntnisse außerhalb, in Italien etwa, ja vielleicht durch Mantegna erlangte: stets handelte es sich dabei nur um die Erwerbung eines Wissens, um das Erlernen eines technischen Ausdrucksmittels, und man ist deshalb noch nicht zu dem Schlusse berechtigt, daß er auch künstlerisch von seinen Lehrmeistern abhängig sei.

Schon wenn man die Art und Weise genau betrachtet, in der Pacher die erworbenen mathematischen und sonstigen Kenntnisse bei seinen Werken verwendet, wird man vielmehr sich bald grundlegender Unterschiede bewußt werden, die seine Kunst von der Mantegnas und überhaupt der Italiener trennen.

Gerade in dem, worin sie seine Lehrmeister zu sein schienen, in der malerischen Darstellung des Raumes, übertrifft er sie bei weitem. Jene hatten eine Tiefenwirkung des Bildes hauptsächlich mit mathematischen Mitteln zu erreichen gesucht. Im wesentlichen blieben sie aber doch an der Fläche haften, und ein eigentliches malerisches Raumgefühl fehlte ihnen. Figuren und Architektur bleiben auch bei Mantegna etwas nur äußerlich Verbundenes. Gerade den architektonischen Teilen legt er z. B. in den Eremitanifresken — und die kommen hier vor allem in Betracht — eine außerordentliche Wichtigkeit bei, aber seine Hausfronten und Straßenansichten, seine Mauern und Säulen dienen nicht so sehr dazu, den Raum zu gliedern und zu erklären, sie führen vielmehr

ein eigenes Leben und haben vor allem den Zweck, durch sich selbst zu wirken. Sie bieten in ihren vielfach gebrochenen Flächen dem Künstler Gelegenheit, all das gelehrte archäologische Wissen zu zeigen, auf das er und seine Auftraggeber so viel Wert legten. So sind sie überhäuft mit antiken Skulpturen: Friesen und Gesimsen, Statuen und Medaillons, so daß sie durch die Fülle ihres mit solch großer Wichtigkeit behandelten Details sich vordrängen und fast den figürlichen Teil der Komposition übertönen. Die Figuren selbst sind zwar zu der sie umgebenden Architektur in Beziehung gesetzt, aber es fehlt ihnen an Rundheit und an eigener innerer Festigkeit. Sie scheinen mehr an den Wänden und Säulen zu kleben und, wo sie Gruppen bilden, nicht recht voneinander loszukommen. Es fehlt an Klarheit der räumlichen Verhältnisse, und wo allerlei Kunstgriffe das Auge täuschen, ihm die Illusion von etwas wirklich Körperlichem erwecken wollen, da erscheint die Bildfläche mehr nach vorn zu durchbrochen, als nach hinten zu vertieft.

Auf Pachers Bildern ist dem Architektonischen durchaus nicht jene selbständige Wichtigkeit beigemessen, wie auf denen Mantegnas. Es spielt hier nur eine sekundäre Rolle, dient nur dazu, den Raum zu begrenzen und anschaulich zu machen, in dem der dargestellte Vorgang sich abspielt, hat nur den Zweck, den Blick von der Vorderfläche weg in die Tiefe zu ziehen, den Widerstand gewissermaßen zu überwinden, den das flächenhafte Bild dem Auge bietet.

Auch wo Pacher architektonischen Schmuck und Zierat verwendet: feine Netzgewölbe, Statuetten, zartes Maßwerk und flatternde Schriftbänder, hat dies alles nicht wie bei Mantegna den Zweck, durch sich selbst zu wirken; es spielt nur eine helfende Rolle in dem Gesamtaufbau des Bildes, dient nur dazu, leere Stellen zu beleben, dem

Ganzen inneres Gleichgewicht zu geben, oder den dargestellten Vorgang wirkungsvoll zu umrahmen.

Die Figuren sind hier durchaus das Wichtigste. Klar, fest und rund sind sie gebildet und fügen sich leicht und frei in ihre Umgebung. Alles Aneinanderkleben ist vermieden, die Gruppen sind bei aller äußeren Festigkeit innerlich locker, nichts drängt nach vorne, nichts Gedrücktes gibt es, sondern mühelos gleitet der Blick von einem Haltepunkt zum andern in immer weitere Tiefen. Raum und Figuren helfen als untrennbare Einheit einander nur zu immer größerer Anschaulichkeit und Klarheit.

Die genaue perspektivische Konstruktion ist es eben nicht allein, was bei Pacher jene Wirkung räumlicher Tiefe hervorbringt. Sie ist nur eines der Hilfsmittel, die er verwendet. Eine mindestens gleich wichtige Rolle spielen Farbe und Lichtführung. Es ist ein scharf orientiertes helles Licht, das in breiten Strömen den Raum durchflutet, die Gestalten umspielt, zwischen ihnen hindurch seinen Weg findet, sie räumlich voneinander sondert und durch kräftige Schatten sie rund und fest erscheinen läßt. Mit einer für das 15. Jahrhundert ganz erstaunlichen Sicherheit und Feinheit sind die zarten Abstufungen zwischen Licht und Schatten in den Gewölbekappen, am Dach der Hütte und an den Gewändern wiedergegeben.

Der Wiederschein der hellen Lichter auf den beschatteten Teilen, das allmähliche Verblassen und Ermatten der Schatten bei den weiter zurückliegenden Partien ist mit aller Sorgfalt beobachtet. Fast scheint lichtdurchflossene Luft den Raum zu erfüllen, die den ferneren Konturen die Härte und Schärfe nimmt und die Farben heller und duftiger erscheinen läßt. Das sind Feinheiten, die wir bei Mantegna vermissen, und die von einem

ganz anderen, weit mehr malerischen Raumgefühl zeugen, als wir es dort finden.

Trotz alledem scheint aber doch noch die zum Teil auffallende Übereinstimmung mancher Typen und Bewegungsmotive zunächst für eine künstlerische Abhängigkeit Pachers von Mantegna zu sprechen. Wenn man etwa ein Gemälde betrachtet wie Mantegnas „Darstellung im Tempel" im Berliner Museum, so fällt die nahe Verwandtschaft fast aller Gestalten mit entsprechenden von Pachers Hand sofort ins Auge. Den runden, ein wenig weichlichen Kopf des Joseph mit den großen, etwas unbestimmt blickenden Augen finden wir ganz ähnlich auf der Wolfganger „Darbringung" wieder, auch der Typus des Kindes ist fast der nämliche. Die beiden Marien auf dem Berliner Bilde und der Wolfganger „Beschneidung" sind in Haltung, Ausdruck und Formen äußerst nahe verwandt, und bei beiden Künstlern finden wir auch jene Köpfe in fast gleicher Art wieder, die über die Schulter der vorderen Figuren hinweg nur teilweise sichtbar werden, und deren Ausdruck nur halbes Interesse an dem dargestellten Vorgang verrät.

Auch für jene Gestalten, die, wie auf dem „Tode Marias" in St. Wolfgang ganz vorn zu beiden Seiten gleichsam kulissenartig das Bild abschließen, finden sich bei Mantegna Beispiele. Manche Motive des Faltenwurfs bei Pacher, etwa die Art, wie er an einzelnen Stellen das Gewand am Körper eng anliegen läßt, und diese glatten Flächen dann mit röhrenförmigen Faltenzügen umgibt, können ebenfalls an italienische Vorbilder erinnern, und auf Einflüsse von der gleichen Seite her scheint jenes Vorwärtsschreiten mit gestreckten Beinen und krampfhaft herabgedrückter Fußspitze bei gleichzeitiger starker Drehung des Oberkörpers, jenes weite Auswärtsstellen der Füße zu deuten, das wir bei mehreren Aposteln auf dem „Tod Mariae" beobachten. Vor allem

aber scheint die Vorliebe für die Wahl eines tiefen Augenpunktes und für klare Sonderung der Figuren in einzelne festgeschlossene Gruppen von Italien her übernommen zu sein.

Die Reihe der Ähnlichkeiten und Annäherungen zwischen Pacherscher und Mantegnesker Kunst ließen sich noch weiter fortsetzen. Wir erhalten dadurch die Gewißheit, daß Pacher die Kunst Oberitaliens und auch im besonderen die des Mantegna gut gekannt hat. Aber gerade dann ist es um so auffallender, daß wir in seinen Bildern so gar nichts von jenen antikisierenden Architekturen und Zieraten, jenen an antike Statuen erinnernden Haltungen und Bewegungen der Figuren finden, die für die Kunst Mantegnas so wesentlich sind, daß wir ihn vielmehr trotz scheinbarer sonstiger Annäherung stets an den Formen der heimischen Gotik festhalten sehen. Das beweist schon eine ungewöhnliche Selbständigkeit dem Fremden gegenüber. Daß er Einzelheiten, die ihm für seine Kunst förderlich schienen, technische Fertigkeiten vor allem, gewisse Kunstgriffe, die seinen Absichten dienen konnten, trotzdem übernahm, kann diese Selbständigkeit nicht mindern.

Man muß ferner bedenken, daß Pacher in seiner Heimat schon eine Kunstübung vorfand und auf ihr weiter baute, die seit Jahrhunderten mit italienischen Einschlägen durchsetzt war. Schon jene Fresken aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts an den Sarchmauern über den Gewölben der Frauenkirche zu Brixen stehen ähnlichen in St. Zeno zu Verona außerordentlich nahe. Die Fresken von St. Johann in Zwölfmalgreien bei Bozen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stehen ganz unter dem Einfluß der Giottoschule, und neue Einflüsse von Italien her verraten wieder eine Reihe von Fresken aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Kreuzgang zu Brixen. So hatten eine ganze Anzahl ursprünglich fremder Elemente in die

Kunst Südtirols Eingang gefunden und waren, im Laufe der Zeit umgebildet, allmählich ihr wesentlich geworden.

Gerade auf klare Sonderung der Figuren in festgeschlossene, als große Masse wirkende Gruppen hatte die in so reichem Maße geübte Freskokunst, die auf Wirkung in die Ferne berechnet war, schon ganz von selbst hingewiesen, und wenn wir nun das gleiche bei Pacher wiederfinden, so braucht uns das nicht zu verwundern, und wir brauchen dafür nicht erst nach Quellen zu suchen, die in der Fremde liegen.

Mantegna und Pacher sind Vertreter der Kunst zweier verschiedener Völker, verschiedener Rassen, verschiedener Bildungsklassen. Beide streben ähnlichen Zielen zu, die die Zeit mit sich brachte. Beide wollen den Raum der malerischen Darstellung erobern; beide streben nach Großzügigkeit und Rhythmus, nach ernster Feierlichkeit und Pracht. Aber verschieden wie die Menschen, für die sie schufen, verschieden wie sie selbst, ist auch das Resultat des ähnlich gerichteten Strebens. Die Verschiedenheit ist so groß, daß Pacher, wenn er wirklich einst die Eremitanikirche aufgesucht hat, sich, wie Voll treffend sagt, „von dem Fresko vielleicht mit großer Bewunderung, aber doch mit der Erkenntnis abgewandt haben wird, daß eine Gemeinschaft der Interessen nicht besteht“*.

Man hat darauf hingewiesen, daß sich bei den Gemälden Michael Pachers Anklänge an die Malerei der Niederländer fänden. Und in der Tat zeigt schon die Farbe eine solche Klarheit und Durchsichtigkeit, wie wir sie als besonderes Kennzeichen niederländischer Bilder kennen. Die malerische Behandlung der kostbaren Stoffe, des Goldbrokats vor allem, hat weiter überraschende Ähnlichkeit mit der, die uns auf Bildern des Dirk Bouts

* Vgl. K. Voll, Vergleichende Gemäldestudien I, S. 106.

und Roger van der Weyden begegnet, und der mit kleinen Statuetten geschmückte Bogen auf dem Bilde des Todes Mariä scheint unmittelbar von Roger übernommen zu sein. Das alles läßt darauf schließen, daß Pacher niederländische Gemälde gekannt habe. Er mag sie auf Reisen, sei es im Norden oder auch in Italien, vielleicht auch in seiner Heimat gesehen haben; aber was er in seine Bilder daraus übernahm, waren nur äußerliche Dinge. Technische Fertigkeiten, deren Wert auch für seine Malerei er wohl zu schätzen wußte. Das eigentliche Wesen seiner Kunst wurde dadurch nicht beeinflußt.

Gerade das Problem der malerischen Darstellung des Raumes, das bei Pacher, wie wir sahen, eine so bedeutende Rolle spielt, hat der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts mit wenigen Ausnahmen ferner gelegen und erst in weit späterer Zeit seine Lösung gefunden. Zwar schon Eyck und später Roger verlegten die dargestellten Handlungen in Kirchenhallen und andere Innenräume, aber es fehlt doch die rechte Einheit der Personen mit der Umgebung und die klare Anordnung im Raum, ganz abgesehen davon, daß die Perspektive noch mathematische Genauigkeit vermissen läßt. Das Bild ist meist nur in einer Ebene aufgebaut. Der architektonische oder landschaftliche Hintergrund ist für sich mit größter Sorgsamkeit und Ausführlichkeit geschildert, bildet aber doch schließlich nur die reiche Kulisse, vor der der Vorgang sich abspielt. Nur bei dem überhaupt in so vielem von den Niederländern verschiedenen Meister von Flémalle und später bei Ouvater findet sich wirklich räumliche Darstellung.

Aber nicht die Raumbehandlung allein scheidet Pachers Gemälde von denen der Niederländer. Die ganze Auffassung und Wirkung der Bilder ist eine andere. Die Gemälde der Niederländer machen den Eindruck feiner Schmuckstücke. Selbst wo äußere Größe und Einfachheit

des Aufbaues geeignet ist, einen feierlichen, machtvollen Eindruck hervorzurufen, bleibt doch diese Schmuckstückwirkung bestehen. Selbst die herbsten Werke haben etwas Freudiges, Leuchtendes und Zierliches.

Bei Pacher fehlt demgegenüber jenes liebevolle Aufgehen im Kleinen, jene Lebensfreude, mit der jede Einzelheit geschildert wird, jene Glätte und jener Glanz, der altniederländische Gemälde auszeichnet. Seine Bilder zeigen eine weit größere Schlichtheit. Ernste Feierlichkeit strömt von ihnen aus. Die Farbe ist bei aller Pracht im einzelnen doch gedämpft und schließt sich zu einer großen Harmonie zusammen. Die Erzählung ist auf das Notwendigste beschränkt und alles nur darauf angelegt, möglichst klar und anschaulich zu wirken.

Der Aufbau ist von fast geometrischer Einfachheit und zeigt gerade dadurch festen inneren Zusammenhalt und machtvolle Ruhe. Die herbe würzige Luft der Berge scheint von diesen Gemälden auszuströmen.

Weit engere Beziehungen scheint Pacher zur oberdeutschen Kunst zu haben. Gerade das starke malerische Raumempfinden, das Streben nach Vertiefung des Bildes, findet sich auch dort. Konrad Witz und Lukas Moser waren zwar noch weit entfernt von jener Exaktheit der perspektivischen Konstruktion, wie wir sie bei Pacher finden, und reichten nicht einmal an die niederländischen Meister ihrer Zeit heran, aber ihre Bilder zeigen ein so ursprüngliches, starkes Gefühl für alles Räumliche, eine solche Rundheit der Formen, ein so starkes Streben, alles von der Oberfläche weg in die Tiefe des Bildes hineinzudrängen, wie wir es bei den Niederländern jener Zeit vermissen. Auch bei den weniger bedeutenden Künstlern des Oberrheins, Schwabens, Südbayerns, Salzburgs, die oft kaum das gröbste Handwerkliche überwunden haben, findet sich in gleicher Weise solch starkes Raumgefühl. Weiter im Norden, schon bei den fränkischen Malern

sucht man es in jener Zeit vergebens, auch bei den hervorragendsten Meistern.

Schon recht früh zeigt sich dieses starke Gefühl für das Räumliche bei den Werken der Tiroler Kunst. Meist haben wir es ja dabei mit recht handwerklichen Erzeugnissen zu tun, die, für Bauern gemalt, sich nur wenig über das Niveau gewöhnlicher Bauernmalerei erheben. Die tollsten Verkürzungen und Überschneidungen werden da versucht, aber so primitiv auch die zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel sind, immer steht das starke Streben nach Vertiefung des Bildes in erster Linie.

Die Beziehungen zwischen Tirol und Süddeutschland waren sehr enge*. Wir hören schon früh von deutschen Künstlern, die in Tirol** und von Tirolern, die im Norden der Alpen, besonders in Salzburg, tätig waren — auch Pachers Hauptwerk, das hier unseren Betrachtungen zugrunde liegt, fand ja weit entfernt von der Heimat des Künstlers, im Salzkammergut, seine Ausführung und Aufstellung — und die nahe Stammesverwandtschaft, der weite Machtkreis der Bistümer Salzburg und Brixen machte ja solche Wechselbeziehungen nur erklärlich.

Wir haben es also hier mit einem großen Oberdeutsch-Tirolischen Kunstkreise zu tun und erkennen als eine der wichtigsten und wesentlichsten Eigenschaften dieser Kunst das starke m a l e r i s c h e Raumempfinden.

Hier, nicht in der Fremde, liegt auch der Grund, aus dem Pachers Kunst erwuchs, und aus dem er die Kraft schöpfte zu Leistungen wie den vier Bildern des Marienlebens am St. Wolfganger Altar.

---

* Vgl. O. Fischer: Die Altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908. H. Voss: Der Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907

** Z. B. der Meister des Sterzinger Altars von 1458.

II. Die Gemälde der Predella und der Rückseite des Altars von St. Wolfgang

Mit den besprochenen vier Bildern, die den Schrein umgeben, gehen die Gemälde auf den Innenseiten der Predellaflügel eng zusammen. Auf ihnen finden sich Darstellungen der Heimsuchung und der Flucht nach Ägypten*

An der Tür ihres Hauses tritt Elisabeth der herankommenden Maria entgegen und fasst voller Herzlichkeit und zugleich voll ernster Sorge ihre beiden Hände. Hinter Maria steht wartend eine Dienerin im hochgeschürzten Reisekleid, auf dem Kopf ein Bündel tragend. Über den Frauen sieht man die Balkendecke eines Vorplatzes und links dehnt sich weit eine von einem Wege durchzogene felsige Flußlandschaft. Der Himmel ist durch glatten Goldgrund ersetzt.

Eine weite Landschaft mit Goldgrundhimmel zeigt auch das Bild der Flucht nach Ägypten. Bäume, eine Burg, ein stürzendes Götzenbild beleben hier den Mittelgrund, während vorn Joseph den Esel führt, auf dem Maria mit dem Kinde sitzt.

Schon die im einzelnen kräftige und klare, im ganzen aber doch harmonische, auf den Ton des alten Goldes gestimmte Farbe läßt bei diesen beiden Bildern die gleiche Hand vermuten, wie bei den Gemälden auf den

* Maße: 72 cm hoch, 59,5 cm breit.

Innenseiten der Schreinflügel, und bei näherer Betrachtung wird dieser erste Eindruck nur bestätigt. So ist z. B. die feine malerische Behandlung bei den kostbaren Brokaten der Gewänder Marias und Elisabeths durchaus die gleiche wie auf den Bildern der „Beschneidung“ und der „Darstellung im Tempel“.

Dieselbe Ruhe und Geschlossenheit wie die Farbe zeigt auch der zeichnerische Aufbau der Bilder. Äußerst fest sind die einzelnen Figuren gebildet und haben eine feine Bewegtheit in Haltung und Geste, bei der alles Hastige, Laute, Heftige vermieden ist.

Ruhig und klar, hier und da ein wenig geknittert, aber doch stets äußerst bestimmt und organisch begründet ist der Faltenwurf. Auch der Ausdruck der Gesichter ist sanft, still und bei aller Lieblichkeit ein wenig herb. Das gibt diesen Bildern, die durch ihre geringere Größe und die kleinere Entfernung vom Auge des Beschauers weit weniger bestimmt waren, durch dekorative Größe zu wirken wie die großen Gemälde des Schreins, als vielmehr durch Lieblichkeit und Anmut, bei aller Zierlichkeit im einzelnen doch eine außerordentliche Feierlichkeit und Würde.

Erhöht wird diese feierliche Wirkung noch durch den festen Rhythmus des Bildaufbaues. Für die Art, wie etwa auf dem Bilde der Flucht nach Ägypten die Höhenzüge, die Burg, die drei feinen Bäumchen in enge rhythmische Beziehungen zu den Figuren gesetzt sind, findet sich in der nordischen Kunst jener Zeit kaum eine Parallele. Man wird hier fast an Giotto erinnert, dessen Kunstweise, modifiziert durch ein feines Verständnis für die ästhetischen Anforderungen eines kleinen Tafelbildes im Gegensatz zu großen Wandmalereien hier nachzuwirken scheint.

Die Beziehungen zwischen Figuren und Landschaft sind auch räumlich äußerst enge. Man sieht das recht

deutlich gerade an einem Bilde wie der „Flucht", wo auf perspektivische Konstruktion fast völlig verzichtet ist. Die räumliche Tiefenwirkung, die wir ja als für Pacher so wichtig erkannten, ist dennoch erreicht.

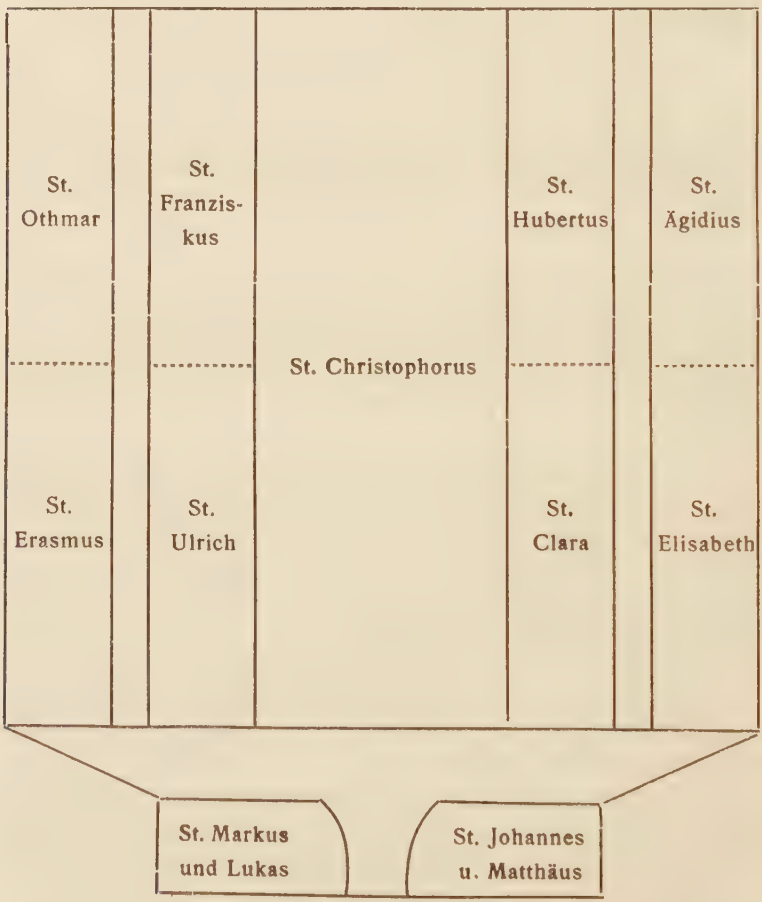
Eigenartig ist hier ein Umstand, der zeigt, daß Pacher trotz all seiner Sicherheit in der malerisch fein empfundenen und mathematisch korrekten Darstellung des Raumes doch noch nicht alle Gesetze der Perspektive beherrschte: Die Bilder zeigen zwei getrennte Horizonte. Der, den die perspektivische Konstruktion ergibt, — auch an dem Bilde der „Flucht" läßt er sich annähernd aus den Begrenzungslinien von Basis und Kapitäl der Säule des Götzenbildes bestimmen — liegt etwa in Hüfthöhe der Figuren, der Horizont der Landschaft dagegen um etwa ein Drittel der Bildhöhe höher. Die gleiche Erscheinung trafen wir bei dem Weihnachtsbilde. Das Gesetz, daß der Fluchtpunkt der Orthogonalen eines geometrisch begrenzten Gebildes in den Landschaftshorizont fällt, war Pacher eben noch nicht bekannt.

Wir haben auch hier Originalarbeiten von Michael Pachers Hand vor uns. Und wenn auch ein Bild wie die „Beschneidung" durch Größe und Klarheit des Aufbaues die erste Stelle unter den Gemälden des Altars einnimmt, so kann man doch die „Heimsuchung" als das an Anmut und intimer Wirkung reichste Bild des Altars bezeichnen.

Auch die hintere Seite des Altars ist ganz mit Gemälden bedeckt. Auf der Rückseite des Schreins sieht man in der Mitte die Riesenfigur des St. Christophorus mit dem Christuskind auf der Schulter und zu beiden Seiten auf hohen schmalen Tafeln, je zwei übereinander in Nischen unter gotischen Baldachinen stehend, acht Heilige. Links: St. Othmar und St. Erasmus, St. Franziskus und St. Ulrich, rechts: St. Hubertus und St. Klara, St.

Ägidius und St. Elisabeth. Zu Füßen der Elisabeth findet sich die Jahreszahl 1479.

Auf der Rückseite der Predella sind in Halbfiguren zu je zwei miteinander im eifrigen Gespräch die vier Evangelisten mit ihren Symbolen dargestellt, und zwar links: Markus und Lukas, rechts: Johannes und Matthäus.



Altar von St. Wolfgang, Rückseite

Die Gemälde, sämtlich von einer Hand, sind ohne besonderen Malgrund mit einer etwas dicklichen und undurchsichtigen, trocknen Farbe unmittelbar auf das Holz gemalt. Die einzelnen Pinselzüge sind äußerst flott und energisch. Wie ein Strich dalag, so blieb er; es gab kein ängstliches Zaudern, auch keine Fesselung an eine bis in alle Einzelheiten peinlich genaue, vorher entworfene Zeichnung. Mit einer oft verblüffenden Sicherheit ist in wenigen markanten Strichen das Wesentliche gegeben. Das Ganze erhält dadurch eine außerordentliche Großzügigkeit und eine Unmittelbarkeit der malerischen Erscheinung, die ganz modern anmutet.

Wenn man Einzelheiten, wie etwa das Halstuch und die Mantelschließe des Erasmus oder den Kopf des Markus betrachtet, muß man staunen über das malerische Können und die ursprüngliche Darstellungskraft des Meisters. Daß bei Details, einzelnen Händen etwa, hier und da Verzeichnungen sich finden, kommt bei der flotten frischen Art der ganzen Malerei nicht in Betracht und kann nicht im geringsten die Wirkung beeinträchtigen.

In Haltung und Bewegung ist die Riesenfigur des fast doppelt mannsgrossen St. Christophorus am wenigsten glücklich. Sie zeigt eine gewisse Plumpheit und Steifheit. die bei den kleineren Heiligenfiguren völlig überwunden ist.

Voll innern Lebens stehen diese da, doch in feierlicher Ruhe, wie sie ihrer statuenartigen Darstellung nur angemessen ist.

Die Gestalten der vier Evangelisten hingegen sind voll ursprünglicher Lebendigkeit. Markus und Lukas gemahnen ganz an jene aus dem Leben gegriffenen Gelehrten- und Wechslerbilder, wie sie in den Niederlanden um die Mitte des 16. Jahrhunderts gemalt wurden. Besonders die Gestalt des Lukas, der sich die Brille vor die Augen hält, scheint unmittelbar daraus entnommen. Und doch

sind diese Evangelistenbilder am Wolfgangaltar etwa 70 Jahre früher gemalt worden.

Der Ausdruck der Gesichter zeigt eine gewisse altertümliche Strenge und Herbigkeit, bleibt aber auch bei den Frauen weit entfernt von allem Auswendiggelernten und Typischen, verrät vielmehr eine außerordentliche Sicherheit in der treffenden Wiedergabe persönlicher Eigenart. Die verschiedensten Temperamente und Lebensalter sind dargestellt: Hubertus als frischer Jüngling, Erasmus als müder Greis, Franziskus als hohlwangiger Asket, Othmar als behäbiger Bonvivant, Klara als alte Nonne, Elisabeth als junge Hausfrau, und jede Gestalt ist trotz aller Flottheit der Malweise mit der gleichen Liebe und Sorgfalt besonders für sich behandelt worden.

Die Falten zeigen einen sehr energischen und klaren Wurf. Scharfe Brüche sind beliebt, oft in starker Häufung, und die Formen haben noch jene gotische Härte und Eckigkeit, wie sie für die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bezeichnend ist. Daneben findet sich freilich hier und da, etwa bei dem Kopftuch der Elisabeth, schon eine leichtere, freiere Anordnung, die auf den kommenden Stil des 16. Jahrhunderts hinzuweisen scheint.

Es ist kein Wunder, daß bei diesen, überhaupt so frisch behandelten Bildern auch die Formensprache ihres Meisters hier und da eine größere Leichtigkeit und Ungebundenheit zeigt, als es in mühsamer und bedächtiger ausgeführten Werken der Fall sein würde. Ihr Gesamtcharakter weist die Entstehung der Bilder deutlich in jene Zeit hin, welche auch die zu Füßen der Elisabeth angebrachte Inschrift: 1479 angibt, an deren Echtheit zu zweifeln auch im übrigen nicht der geringste Grund vorliegt.

Die Gestalten sind stark plastisch und rund herausgearbeitet; kräftige Schatten steigern noch die körperliche Wirkung und nicht minder die frische, leuchtende

Farbe. Zwar jene vollen, wie Edelstein klaren Farben, die wir von den Innenseiten der Flügel kennen, finden sich auf der Rückseite nicht. Statt einem leuchtenden Gold ist alles mehr einem stumpfen Grau untergeordnet, aber im einzelnen zeigt die Farbe doch Kraft und Frische. Ein helles Grün findet sich häufig, ebenso leuchtendes Rot und viel Weiss, das in den Schattenpartien meist grauviolette Töne zeigt. Ein wenig haben die Farben im Laufe der Jahrhunderte dadurch, daß sie täglich mehrere Stunden dem Sonnenlicht ausgesetzt waren, zwar gelitten, aber der Gesamtcharakter der Malerei hat dadurch nur wenig verloren. Jene ursprüngliche Kraft und feine Harmonie der farbigen Erscheinung ist erhalten geblieben und zeigt, daß der Meister, der diese Bilder schuf, Form wie Farbe in gleicher souveräner Art zu beherrschen verstand.

Wenn nun schon die hohe Qualität dieser Malereien auf der Rückseite des Altars darauf hinzuweisen scheint, daß der gleiche Meister, der die Bilder aus dem Marienleben schuf, auch sie ausgeführt habe, so wird dies durch die Vergleichung von Einzelheiten nur bestätigt. Man beachte nur, in welcher Weise hier wie dort Hände zugreifen, die ein Buch fassen, man vergleiche die großen Augenlider und jene scharfen Winkel zwischen Nase und Auge oder Einzelheiten des Faltenwurfs wie jene breiten, glatt am Körper anliegenden, von tiefen Falten umgebenen Flächen, auch jene scharfen rechteckig abschließenden tiefen Brüche und Knickungen und den etwas eckig, aber fein und reich bewegten Kontur der Stoffränder: stets zeigen sich die nämlichen, gleichsam handschriftlichen Züge, und wenn zunächst der Eindruck der Rückseitengemälde ein anderer war als der der Innenbilder, so ist dies nur die Wirkung der durchaus veränderten Technik.

Die sorgfältig alles bis ins kleinste ausführende, jeden

harten Pinselstrich vertreibende Malweise, die bei den auf Goldgrund gemalten Bildern der Innenseite sich findet und dort am Platze war, hätte für die mehr nur auf dekorative Wirkung berechneten Malereien der Rückseite gar nicht gepaßt. Hier mußte ganz natürlicherweise eine freiere, ungebundenere, rascher und großzügiger schaffende Art an die Stelle treten. Auch die Farbe mußte für die unmittelbar auf das Holz aufgetragenen Gemälde eine andere sein, und wenn der Meister auf der Rückseite ein dumpfes Steingrau dominieren ließ statt der leuchtenden Goldpracht der Vorderseite, so zeugt dies nur von feinem malerischen Takt.

Daß die Rückseite eine besondere Jahreszahl trägt, spricht nur für die Wichtigkeit, die diesem Teile des ganzen Werkes beigemessen wurde. Im Jahre 1479 mag der Schrein und die Rückseite beendet gewesen sein, und man sah in diesem an sich schon prächtigen Bau einen vorläufigen Abschluß des ganzen Werkes. Die Fertigstellung der Flügel zog sich dann noch durch zwei weitere Jahre hin. Der Altar hat die nächsten zwei Jahre wohl ohne Flügel dagestanden, und erst 1481, wie die Inschrift auf der Außenseite berichtet, erhielt das ganze Werk durch die Fertigstellung und Anbringung der Flügel seine letzte Vollendung.

Die Gemälde auf den Außenseiten der inneren Schreinflügel und der Predellenflügel sowie auf beiden Seiten der äußeren Schreinflügel zeigen in Stil und Qualität so starke Abweichungen von den besprochenen Bildern, daß sie als eigenhändige Arbeiten Michael Pachers nicht angesehen werden können. Sie werden unter den Werkstattarbeiten besprochen werden.

III. Die urkundlich erwähnten aber verschollenen Gemälde Michael Pachers

Im Jahre 1471 am Sonntag nach Urbani (27. Mai) wurde nach einer Urkunde des Bozener Stadtarchivs mit Michael Pacher der Kontrakt über die Anfertigung eines Marienaltars für die Pfarrkirche in Gries geschlossen*.

Der in diesem Kontrakte gegebenen Beschreibung entsprechen ein Altarschrein und zwei Flügelreliefs, die in der genannten Pfarrkirche sich erhalten haben. Weitere Flügelreliefs, Sarch, Aufsatz, die Schnitzfiguren an den Seiten des Schreins, sowie die Malereien auf den Außenseiten der Flügel fehlen.

Die Erhaltung der auf uns gekommenen Teile ist recht schlecht. Die Skulpturen sind neu gefaßt, die Engelsköpfe auf dem Hintergrund des Schreins sind stark übermalt, und die Malereien der Rückseite zum größten Teile abgeblättert. Aber selbst, wenn man von dem schlechten Erhaltungszustand absieht, erreichen die Reste des Grieser Altars bei weitem nicht die künstlerische Höhe, die man am Wolfgangaltar bewundern muß. Der Aufbau des Ganzen und auch die großen Züge der Einzelarbeit weisen überraschende Ähnlichkeit auf. Der genaue Entwurf mag daher wohl von dem gleichen Künstler stammen, aber in allen Einzelheiten erscheint der Grieser Schrein gegen den Wolfgangaltar geradezu arm. Dabei liegen beide Arbeiten zeitlich nur wenig auseinander. Der

* Vgl. Dokumenten-Anhang S. 98.

Grieser Altar wurde 1471 in Auftrag gegeben, der Wolfganger 1481 beendet. Die Herstellung solch großer Werke dauert Jahre. Kaum 5 bis 6 Jahre bleiben also zwischen der Beendigung des einen und dem Beginn der Arbeit am anderen übrig. Daß in dieser kurzen Zeit derselbe Künstler so außerordentliche Fortschritte gemacht haben soll, ist schwer glaublich. Wir müssen also eine weitgehende Mitarbeit von Gehilfen annehmen, denen Pacher den größten Teil der Ausführung überließ. Und diese Mitarbeit hat sich nicht nur auf die Skulpturen beschränkt. Das Wichtigste, was von Malerei erhalten ist, die Engelsköpfe auf der Hinterwand des Schreins, zeigen ein ganz anderes Formempfinden, als wir es bei Pacher kennen lernten. Die in einem spitzen Oval geformten Köpfe sind stark nach der Seite geneigt, die Augen quellen hervor, die langen dünnen Nasen zeigen eigenartige knollige Verdickungen an der Spitze. Der Ausdruck ist leer und nichtssagend. Es fehlt ihnen ganz jene bestimmte, scharfe Individualisierung, die wir bei Pacher fanden. Wie schon erwähnt, sind die Köpfe recht schlecht erhalten, und viele Mängel mögen auf Schuld der Übermalung zurückzuführen sein. Ein sicheres Urteil ist deshalb bei ihrem jetzigen Zustande nicht möglich, doch die manierierte Haltung macht schon allein die eigenhändige Ausführung durch Michael Pacher höchst unwahrscheinlich.

Auch die Rückwand des Schreins war bemalt. Die gegenwärtige Aufstellung unmittelbar vor einem Fenster macht deren Betrachtung äußerst schwierig. Nur mit Hilfe langer Leitern kann man von außen durch die dick verschmutzten kleinen Scheiben einen Teil übersehen. Das meiste ist abgeblättert und ausgeblichen. Was noch vorhanden ist — am deutlichsten kann man noch eine „Austreibung der Wechsler“ und einen „zwölfjährigen Jesus im Tempel“ wahrnehmen — läßt auf den ersten Blick schon erkennen, daß an eigenhändige Aus-

führung durch Michael Pacher hier nicht gedacht werden kann. Es sind flüchtige, unmittelbar auf das Holz gemalte, mehr zeichnerisch als malerisch behandelte Darstellungen. Die Ausführung ist unbeholfen und handwerklich. Die Konturen sind schwarz umrissen. Starke, meist übertriebene, aber steife und eckige Bewegungen, mißlungene Verkürzungen finden sich häufig. Der Ausdruck ist oft zur Grimasse verzerrt und nur hier und da ist einmal eine Figur etwas besser gelungen, wie etwa die Maria auf dem Bilde des „zwölfjährigen Jesus im Tempel". Die Malereien mögen etwa von der Hand eines von Pacher wenig abhängigen Tiroler Bauernmalers aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen.

In Rechnungsbüchern des Bozener Stadtarchivs aus den Jahren 1482—1484 sind Zahlungen verzeichnet, die an „Mayster Michel von Brawneck" für einen St. Michaelsaltar der Pfarrkirche zu Bozen gemacht wurden. Von dem Altar ist aber nichts mehr erhalten.

Von dem großen Altar, den Michael Pacher nach Urkunden des Salzburger Stadtarchivs aus den Jahren 1484 bis 1498 für die dortige Franziskanerkirche schuf, hat sich nur eine stark beschädigte Madonnenskulptur erhalten, die jetzt nicht günstig ergänzt den Hochaltar dieser Kirche ziert. Die Malereien — wenn überhaupt welche vorhanden waren — sind verloren.

Auch von der Tafel für die St. Michaelskapelle am Aschhof, für die „Michael pictor de prawnegk" nach Aufzeichnungen des Abtes Virgil Puchler aus den Jahren 1496—1498 Zahlungen erhält, fehlt bisher jede sichere Spur*.

In der Literatur über Pacher ist mehrfach ein Altar erwähnt, den er für das Schloß Ried bei Bozen ge-

* Die hierfür von O. Fischer (Mitt. f. Salzb. Landesk. 1907 S. 123 f.) in Anspruch genommene Tafel aus dem Petersstifte zu Salzburg wird später besprochen werden.

fertigt haben soll. Es wird berichtet, der Altar habe Christus zwischen den Marterinstrumenten mit zwei Heiligen und einem Stifter dargestellt, und seine Inschrift habe „Micha Pacar" als Verfertiger und 1465 als Jahr der Aufrichtung angegeben. Der Altar soll zuletzt in Wiener Privatbesitz gewesen sein, er ist aber bis jetzt verschollen geblieben*.

Durch Inschrift oder Urkunden für Michael Pacher beglaubigte Werke sind sonst bisher nicht bekannt geworden, von jeher aber wurde eine große Anzahl von Bildern mit mehr oder weniger Recht dem Meister aus stilistischen Gründen zugeschrieben.

* Vgl. Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei II. 127. Marguillier, Gaz. d. b. arts 1894 I. 337.

IV. Die nicht beglaubigten eigenhändigen Gemälde Michael Pachers

In der Münchener Pinakothek und der Gemäldegalerie zu Augsburg werden die Teile eines Altars bewahrt, der geöffnet die Bilder der vier Kirchenväter zeigt, (je 212 cm hoch, 91 und 100 cm breit) links Hieronymus, dann Augustinus und Gregor und rechts Ambrosius. In ganzer Figur sitzen sie vor ihren Lese- oder Schreibpulten in mit Brokatteppichen ausgehangenen, oben von zierlichen Maßwerk-Baldachinen gekrönten gotischen Nischen, die durch mit kleinen Heiligenfiguren und Maßwerk geschmückte Pfeiler voneinander getrennt werden. Alle sind im vollen Ornat. Vor ihnen sieht man ihre Attribute: dem Hieronymus reicht sein Löwe die durch Dornen verletzte Tatze; vor Augustinus kniet ein Kind, das versucht, eine kleine Pfütze, die das Meer darstellen soll, mit einem Löffel auszuschöpfen; Gregor hebt den Kaiser Trajan aus dem Fegefeuer, und vor Ambrosius steht eine Wiege mit einem Kind, da er nach der Legende durch die Stimme eines unmündigen Kindes zum Bischof gewählt wurde. Die jetzt abgesägten Rückseiten der in Augsburg befindlichen Flügel zeigen je zwei übereinander liegende Darstellungen aus der Legende des Heiligen Wolfgang.

Wir haben in diesem Werke mit ziemlicher Sicherheit jenen Altar zur Ehre der vier Kirchenväter zu sehen, der zusammen mit einem Altare zur Ehre aller Heiligen und einem dritten zur Ehre des heiligen Lorenz nach

dem Testamente des am 24. April 1486 verstorbenen Dompropstes Wolfgang Neundlinger in der Allerheiligen-Kapelle des Domes zu Brixen errichtet und „am 4. Sonntag in der Fasten des Jahres 1491" (13. März) durch den Weihbischof Konrad Reichard (gest. den 27. Dezember 1513) geweiht wurde*. Besonders der Umstand, daß Darstellungen aus der Legende des St. Wolfgang, des Namensheiligen Neundlingers, am Altar sich finden, bestätigt diese Annahme. Bei dem Neubau der Domkirche 1745—1758 wurde später diese Allerheiligen-Kapelle beseitigt und der Altar seiner Bestimmung entzogen.

Der München-Augsburger Altar stammt aus Brixen. Mit einer großen Anzahl anderer Tiroler Bilder kam er zur Zeit der bayrischen Okkupation Tirols in bayrischen Staatsbesitz und lag eine Weile ziemlich unbeachtet im Depot zu Schleißheim. Im Jahre 1872 kam er in die Galerie zu Augsburg. 1890 brachte man dann nach einer umfassenden Restaurierung des ganzen Altars die Mittelbilder in die Münchener Pinakothek, während die Flügel und ihre inzwischen abgesägten Rückseiten in Augsburg blieben.

Über den Maler des Altars fehlt jede urkundliche Nachricht.

Schon bei der ersten Betrachtung fällt die hohe Qualität der Bilder ins Auge, und bei näherem Zuschauen finden wir bald alle jene Züge wieder, die wir an den Innenbildern des Wolfgangaltars als charakteristisch für Michael Pachers Kunst erkannten.

* Strompen, Rep. f. Kunstw. XVIII. S. 117.

Sinnacher, Beiträge zur Geschichte der bischöflichen Kirche zu Saeben und Brixen in Tyrol (Brixen und Innsbruck 1821—1833) II. 325 V. 165 und 182.

Auch in den Mss. von Resch und Niederwaeger in der Bibl. des Priesterseminars zu Brixen ist mehrfach von dieser Stiftung und Weihe die Rede. Originalurkunden, auf denen die Mitteilungen beider beruhen, konnten jedoch nicht gefunden werden.

Die mächtig und groß wirkenden Gestalten der Kirchenväter sind rund und sehr fest modelliert. Dieselbe Festigkeit und Klarheit, dieselbe sichere Orientierung im Raume zeigen auch die kleinen Figuren und Gegenstände: der Löwe, das Kind, der Kaiser Trajan, die Wiege sowie die freistehenden Pulte und die Tauben. Bei den Pulten fällt besonders der schwere, feste, doch durchaus nicht plumpe Bau auf, der in jeder Einzelheit von der Tüchtigkeit des Handwerkers zu zeugen scheint, der sie verfertigte.

Den Bildern liegt eine sehr genaue perspektivische Konstruktion zugrunde. Die Orthogonalen aller vier Tafeln haben einen gemeinsamen Fluchtpunkt, der etwa auf der Trennungslinie der beiden Mittelbilder liegt, ungefähr $^1/_7$ der Bildhöhe vom unteren Rande entfernt. Die Distanz ist verhältnismäßig kurz gewählt. Die Distanzpunkte, in denen sich die Diagonalen der quadratischen Fußbodenfliesen schneiden, liegen auf dem Horizont je etwa $1^1/_3$ Bildbreite vom Augenpunkte entfernt, also noch innerhalb der seitlichen Bilder*.

Der ganze Altar bildet demnach aufgeklappt in perspektivischer Hinsicht ein einziges Bild, dessen Seitenteile zwar durch Rahmenleisten vom Mittelstücke getrennt sind**, aber doch zusammen mit diesem einen ein-

* Wenn man die Maße berücksichtigt und die Bestimmung des Werkes als Schmuck eines Seitenaltares in einem verhältnismäßig schmalen Kirchenraume, so ist die Wahl einer so kurzen Distanz und eines so niedrigen Augenpunktes nur angemessen. Alles ist für den Standpunkt des Priesters vor dem Altare berechnet.

** Die beiden Münchener Tafeln bildeten ursprünglich zusammen das Hauptbild des Altars. Sie waren nicht durch Rahmenleisten voneinander getrennt, sondern stießen unmittelbar zusammen und waren in einem gemeinsamen Rahmen gefaßt. Das geht schon aus den Maßen hervor: Breite der Münchner Bilder: 100 cm, der Augsburger Flügel: 91 cm. Die im geschlossenen Zustande entstehende Lücke von 18 cm wurde durch die je 9 cm breiten Rahmenleisten der Flügel gefüllt.

heitlichen Raum darstellen. Es ist deshalb um so mehr zu bedauern, daß der Altar zerteilt wurde. Die beiden Münchener Tafeln üben auch jetzt noch, besonders nachdem man sie Ende des vorigen Jahres von ihrem bisherigen übermäßig hohen Aufhängungsort herabgenommen und günstiger gehängt hat, eine mächtige Wirkung aus und wissen sich recht gut neben einem Werke wie Dürers vier Aposteln zu halten; aber gerade jene äußerste Wucht und Größe der Darstellung, wie sie der Künstler durch das vierfache Nebeneinander der durch den tiefen Horizont noch besonders mächtig erscheinenden, im reichen Chorgestühl thronenden Gestalten erreichen wollte, geht verloren. Dazu kommt, daß die Augsburger Flügelbilder für sich allein nur als etwas Unvollständiges wirken. Ihr Fluchtpunkt liegt ja um eine volle Bildbreite seitlich außerhalb des Bildes. Daß sie in Augsburg noch eng nebeneinander aufgehängt sind, daß daher ihre Orthogonalen sich überschneiden und der Fluchtpunkt eines jeden auf der entfernteren Bildkante des anderen liegt, erhöht nur das Peinliche der Wirkung und läßt die Bilder räumlich unklar erscheinen. Sie gehören eben untrennbar zu den Mittelbildern als seitlicher Abschluß, und daß eine solche Wiedervereinigung der getrennten Teile recht bald und dauernd erfolge, ist, besonders, da die beiden in Betracht kommenden Galerien der gleichen Verwaltung unterstellt sind, wohl nur ein berechtigter Wunsch. Dann würde die hohe Bedeutung dieses Altarwerkes und die wichtige Stellung seines Meisters in der Geschichte der altdeutschen Kunst überraschend klar werden, und die beste Sammlung des bayrischen Staates wäre um ein Hauptwerk reicher.

Als charakteristisch für Michael Pacher erkannten wir die sorgsame Wiedergabe des Spieles der Lichter. Darin übertreffen die Kirchenväter-Bilder noch die Wolfganger Tafeln. Für die Art, wie das von Boden und Wänden

reflektierte Licht in feinsten Abstufungen die Unterseiten der Pulte erhellt, wie die Hände, die Tauben oder der Körper des Trajan auf allen Seiten vom Lichte umspielt erscheinen, dürften sich in alter Kunst wenig Beispiele finden. Das Licht, das in vollem, starkem Strahle von rechts seitlich einfällt, spielt überhaupt eine so wesentliche Rolle im Aufbau der Bilder, wie man es sonst im 15. Jahrhundert nicht zu finden gewohnt ist. Es lockert die ganze Komposition nach der Tiefe zu auf und schafft so erst volle räumliche Klarheit.

Die Farbe zeigt die gleiche Kraft und Frische wie beim Wolfgangaltar: Das dunkle fast schwarz wirkende Blaugrün, das wir vom Mantel der Maria des Weihnachtsbildes und vom Gewande des knienden Mannes auf der Beschneidung kennen, kehrt hier genau bei dem Gewande des Augustinus wieder. Das Pluviale des Gregor zeigt dasselbe, eine Spur bläuliche Rot wie etwa das Gewand des Simeon auf der Darbringung. Die Behandlung der Einzelheiten: der Stickereien und Agraffen, der Edelsteine und des schimmernden Damasts ist die gleiche, wie wir sie von St. Wolfgang her etwa vom Bilde des Todes Mariae kennen.

Bei aller Ungebrochenheit und Leuchtkraft der Farbe im einzelnen ist doch jede Buntheit vermieden. Der Gesamtton bleibt ruhig. Er ist ein wenig perliger und silbriger als bei den Wolfganger Bildern, er hat ja aber auch nicht der mächtigen koloristischen Wirkung vergoldeter Skulpturen Rechnung zu tragen. Auch in koloristischem Sinne sind übrigens, wie im perspektivischen die vier Tafeln des Altars als Einheit behandelt: das Mittelstück wirkt durch das dunkle Grün und das gedämpfte Rot der Gewänder des Augustinus und Gregor verhältnismäßig ruhig und sollte durch das helle Scharlachrot und das leuchtende Smaragdgrün der Ornate des Hieronymus und Ambrosius einen kräftigen seitlichen Abschluß

finden. Dieser Abschluß fehlt jetzt bei den Münchener Tafeln. Die Flügeltafeln aber wirken für sich allein, besonders wenn sie noch dazu wie jetzt in Augsburg unmittelbar nebeneinander hängen, zu grell und zu bunt. Der große Rhythmus der Farben, das feine koloristische Gleichgewicht des ganzen Altars kommt infolge der Trennung überhaupt nicht zur Geltung.

Bei der Bewegung der Figuren ist alle Hast und Eckigkeit vermieden. In der Haltung der Finger zeigt sich hier und da Vorliebe für eine gewisse Spitzigkeit. Sie ist ein Kennzeichen der späteren Gotik und paßt vorzüglich zu der reichen überall ins Spitze und Zierliche aufgelösten Maßwerkarchitektur. Diese gotische Sprödigkeit, die wir auf den vier Tafeln allenthalben, so auch in der Vorliebe für gewagte Verkürzungen finden, bleibt aber stets auf ein festes Maß beschränkt und artet nie in jene manierierte Gespreiztheit aus, die sonst so häufig auf Bildern vom Ausgange des 15. Jahrhunderts sich findet. An den Bildern des Wolfgangaltars konnten wir Ähnliches bemerken, und wenn wir etwa die wundervollen Hände des Hohenpriesters auf der „Beschneidung“ mit denen des Augustinus vergleichen, so finden wir bei beiden genau das gleiche Formempfinden im grossen, wie auch die gleiche sorgfältige Berücksichtigung des organischen Zusammenhangs bei der Ausführung der Einzelheiten. Es ist kaum noch nötig, auf die fast völlige Übereinstimmung in der Bildung der Glieder und der Fingernägel hinzuweisen.

Der Ausdruck der Gesichter ist bei aller Gespanntheit doch ruhig. Die einzelnen Köpfe sind voller Leben und starker persönlicher Eigenart. Charakterköpfe sind es, grundverschieden voneinander in Temperament und Art, jedoch weit entfernt von allem Typischen. In dieser Herausarbeitung rein persönlicher Züge übertrifft Pacher hier noch seine Leistungen an den Wolfganger Bildern.

Einen ähnlichen Fortschritt zeigt auch die Behandlung des Faltenwurfs. Zwar bestimmt und fest ist er auch hier und in sorgfältigsterWeise organisch begründet. Aber die Schwere und die starre Eckigkeit, die in Wolfgang sich noch fand, hat einem runderen, leichteren Flusse Platz gemacht, wie wir ihn auch an Pachers letzter Skulptur, der Salzburger Madonna, beobachten können.

Wenn schon bei Michael Pachers Bildern am Wolfgangaltare dem „italienischen Einfluß", von dem man früher so viel Aufhebens machte, nur mäßige Bedeutung beigemessen werden konnte, so erscheint diese bei den vier Bildern der Kirchenväter noch geringer. Zwar der stark verkürzte Löwe vor St. Hieronymus und die Wiege mit dem „Mantegnesken Kinde" vor Ambrosius kann Gedanken an den Paduaner Meister wachrufen. Aber die Rolle, die diese Dinge in dem Bilde spielen, die Art ihrer Verwendung zeugt doch von einem ganz anderen Formen- und Raumempfinden, als wir es bei den Italienern finden. Das Streben nach perspektivischer Genauigkeit, die Vorliebe für starke Verkürzungen, überhaupt jener ganze Trieb, von der Fläche sich frei zu machen, waren in damaliger Zeit unter welschen wie nordischen Künstlern weit verbreitet. Überall war es eine Zeit der Gärung, und die neuen Probleme lagen sozusagen in der Luft. Wenn deshalb zwei Künstler in der Lösung dieser Probleme Großes und Ähnliches leisteten, ist es darum noch nicht nötig, eine innere Abhängigkeit beider voneinander anzunehmen.

Wir haben nach dem allen in den Tafeln der vier Kirchenväter ein durchaus eigenhändiges Werk Michael Pachers zu sehen, das gegen die Innenbilder des Wolfgangaltars Fortschritte der künstlerischen Leistungsfähigkeit aufweist. Die Wahrscheinlichkeit, daß in dem München-Augsburger Altar jener im Jahre 1491, also zehn Jahre nach der Beendigung des Wolfgangaltars geweihte

Kirchenväteraltar der Allerheiligenkapelle des Domes zu Brixen erhalten ist, wird dadurch nur größer.

Die vier Darstellungen aus der Wolfganglegende auf den jetzt abgesägten Rückseiten der Augsburger Flügel zeigen ebenso wie die Rückseiten der Wolfganger Bilder in Stil und Qualität so starke Abweichungen von den Vorderseiten, daß sie als eigenhändige Arbeiten Pachers nicht angesehen werden können. Sie werden zusammen mit jenen unter den Werkstattarbeiten besprochen werden.

An dem romanischen Südportal der Stiftskirche zu Innichen im Pustertal befindet sich seitlich und oberhalb des Rundbogens ein Freskogemälde. Zu beiden Seiten sitzen auf steinernen Thronen zwei heilige Bischöfe. In der Mitte sieht man die Halbfigur eines gekrönten bärtigen Mannes, der ein Wappenschild (ein ehemals wohl silberner, jetzt nur noch grauweißer zweiköpfiger Adler auf rotem Feld) und ein entblößtes Schwert hält. Die beiden Bischöfe sind lesend dargestellt, bei dem linken ist ein Schwert an das Lesepult gelehnt; neben dem rechten steht ein Bär, der eine Reisetasche auf dem Rücken trägt. Neben dem gekrönten Manne in der Mitte sieht man links das Wappen von Goerz und Friaul (gewendet, schräg, rechts geteilter Schild, oben auf rotem Feld ein einst wohl goldener, jetzt roter schreitender Löwe, das untere Feld viermal schräg links geteilt von weiß und rot), rechts das Wappen von Kärnten (in rotem Feld übereinander zwei einst wohl goldene, jetzt rote leopardierte Löwen). Unter den beiden Bischöfen sind auf gemalten Schriftzetteln (jetzt teilweise zerstörte) Inschriften angebracht:

Links: S. Can////dus

Rechts: S. //o/////n//.

Wir haben demnach in den beiden Bischöfen links: St. Candidus, rechts: durch den Bären mit der Tasche kenntlich gemacht, St. Corbinianus zu sehen. Die Ge-

beine des Märtyrers Candidus von Rheims werden noch heute im Schatze der Stiftskirche verwahrt, und Korbinian war der erste Bischof von Freising, dem Mutterstifte von Innichen. Beides sind die Schutzpatrone der Stiftskirche. Die gekrönte Figur in der Mitte hat keinen Nimbus. Das Schwert und die Form der Krone weisen auf einen Kaiser hin. Es kann hier nur Otto I. in Frage kommen, der nach einer alten im Stiftsarchive verwahrten, in das Jahr 966 datierten Urkunde die Kirche von Innichen frei von Abgaben sowie von allem Gerichts- und Heeresbann erklärt, auch ihren früheren seit der Gründung durch Thassilo von Bayern (um 770) erworbenen Besitz bestätigt und vermehrt hatte. Er wurde daher als „zweiter Gründer" des Stiftes bis ins 19. Jahrhundert hinein durch einen Jahrtag geehrt. Neben der Figur des Kaisers soll sich früher auch auf einem gemalten Spruchzettel eine jetzt völlig verloschene Inschrift befunden haben, die auf Otto den Großen hinwies*.

Das Fresko ist nicht überall gut erhalten, die Metallfarben (Gold und Silber in den Wappen, den Schwertern und Krummstäben) sind völlig verschwunden, auch der Bär neben St. Korbinian hat den größten Teil seiner Farbe verloren, viele andere Stellen, so besonders die Inschriften, sind beschädigt. Aber wenigstens ist das Fresko vor Restaurierungen bewahrt geblieben und läßt so den ursprünglichen Charakter der Malerei noch recht gut erkennen im Gegensatz zu so vielen andern Tiroler Fresken, die durch verständnislose Übermalung völlig vernichtet wurden.

Irgendwelche urkundlichen Nachrichten über seine Entstehung und über den Meister, der es geschaffen hat, ließen sich leider bisher nicht finden. Die Aufzeichnungen

* Vgl. Stiassny, Beil. z. Allg. Zeit. 1899, Nr. 221; Sinnacher, Beiträge I. 489.

über bauliche Veränderungen der Kirche, Stiftungen etc. fehlen im Stiftsarchive gerade für die hier in Betracht kommenden Jahre von ca. 1460—1490. Wir sind also allein auf die stilkritische Untersuchung angewiesen.

Man hat das Fresko, seit man es überhaupt in der Literatur erwähnte* — Tinkhauser** übergeht es merkwürdigerweise in seiner Beschreibung der Stiftskirche — für Michael Pacher in Anspruch genommen. Und in der Tat kennen wir unter den erhaltenen Tiroler Fresken kein einziges, das an Größe und Wucht der Darstellung, an feiner Ausnützung der — hier höchst ungünstigen — Fläche, an mächtiger dekorativer Wirkung diesem gleich gestellt werden könnte. So war es natürlich, daß man es dem größten Tiroler Maler zuwies. Der Vergleich mit den Innenbildern der Wolfganger Altarflügel oder auch der München-Augsburger Tafeln läßt nun allerdings mancherlei Unterschiede erkennen.

Der Faltenwurf ist starrer und spitzer als dort. Es fehlt der leichtere Schwung und der Reichtum der Motive, wie er sich bei den St. Wolfganger und in noch höherem Maße bei den München-Augsburger Bildern fand. Die Gesichter zeigen nicht so stark individuelle Züge, erscheinen mehr nach einem allgemeinen Typus gebildet als bei den Kirchenvätern und Aposteln jener Bilder. Aber schließlich sind das alles äußere Unterschiede, die in der verschiedenen Technik und vor allem in der verschiedenen Zeit der Entstehung ihre Erklärung finden können. Jene eigenartige ruhige Macht und Größe des Aufbaues, jene Klarheit der räumlichen Darstellung, die an den Wolfganger und München-Augsburger Tafeln so bezeichnend ist, findet sich auch hier. Der überall organisch begründete äußerst energische Faltenwurf vor allem verrät trotz seiner größeren Strenge und Spitzigkeit

* Semper, Ferd., Zeitschr. 1891, S. 61.

** Mitteil. d. Zentralkomm. I., S. 201.

doch deutlich die Hand des Meisters. Die weichere Rundung der Falten bei den Gewändern der vier Kirchenväter wies schon auf jene ganz veränderte, weichere und schwungvollere Formenanschauung hin, die für das beginnende 16. Jahrhundert bezeichnend ist, und ließ uns die Entstehung des Altars schon aus stilistischen Gründen später ansetzen als die der Wolfganger Tafeln. Ähnlich ist das zeitliche Verhältnis der Wolfganger Bilder zu dem Fresko von Innichen. Dies ist ein Werk aus einer früheren Schaffenszeit Michael Pachers, in der er jene volle Entwicklung wie in den 80er Jahren noch nicht erreicht hatte. Es wird etwa Ende der 60er oder Anfang der 70er Jahre entstanden sein.

Für die frühere Entstehung spricht auch noch etwas anderes. Den Hintergrund, von dem die drei Gestalten sich abheben, bildet eine fortlaufende Reihe von Rundbogenarkaden ähnlich jenen Architekturen, wie sie auf Mantegnas Eremitanifresken die Straßen und Höfe umgeben, nur stark vereinfacht. Auch das konsolenartige Profil, das nach vorne zu die Bildbühne abschließt, erinnert an Formen der italienischen Frührenaissance. Gerade jene Architekturformen also, deren völliger Mangel trotz mancher sonstiger Beziehungen zu Italien uns bisher auffallen mußte, wiegen hier vor und verdrängen ganz die sonst gewohnte krause Gotik. Nur das Lesepult des Candidus hat die gleichen gotischen Formen wie jene auf den Münchner Kirchenväterbildern. Einzelheiten: die Art, wie die feinen dünnen Gewandärmel und die aus ihnen herausragende Hand des Korbinian gebildet sind, oder die Versuche, durch Gewandteile, die über den Bildrand hinausgehen, die Illusion von etwas Körperlichem zu erwecken und über das Flächenhafte der Wand hinwegzutäuschen, lassen die Anlehnung an italienische Vorbilder, besonders an Mantegna noch deutlicher erscheinen, bei weitem stärker, als in den

bisher betrachteten Bildern. Doch neben all dem finden sich doch so viel eigene Züge, findet sich bei den Figuren vor allem eine so echt gotische Strenge und wuchtige Größe, daß die fremden Elemente daneben nur ganz nebensächlich erscheinen. Sie geben uns nur einen Beweis, daß Pacher jene Formen der Renaissance und Antike, wie sie Mantegna in seinen Bildern darstellte, wohl bekannt waren, daß er die Kunst des benachbarten Norditalien auch wohl an Ort und Stelle mit Aufmerksamkeit studiert hat, daß er davon aber nur das in seine Kunstweise aufnahm, was dieser selbst entsprechend war und ihm zu deren Förderung dienlich erschien, daß er alles andere aber abstieß.

Damals, als er das Innichener Fresko schuf, mögen manche Erinnerungen an das in Italien Gesehene noch bei der Arbeit nachgewirkt haben, zudem legten die runden Formen des romanischen Torbogens ihm die Wahl entsprechender mehr gerundeter und schlichterer Formen nahe. Doch die geringe Bedeutung, die er ihnen trotzdem neben der machtvollen Größe der Figuren einräumte, zeigt, wie wenig wesentlich sie ihm waren. Die wachsende künstlerische Reife ließ ihn dann jene fremden Elemente immer mehr verarbeiten und umbilden. Das Nordische in seiner Kunst war eben das Stärkere, bewahrte ihn vor allem Aufgehen in Fremdem und ließ ihn zu jener ruhigen Klarheit und Einheit des Stils kommen, die wir an seinen späteren Werken bewundern.

Die kleine „Erschaffung der Eva", die an dem Pfeiler rechts neben dem besprochenen Fresko sich findet, und die ebenfalls für Pacher in Anspruch genommen wurde*, ist, soweit sich bei der sehr schlechten Erhaltung erkennen läßt, wohl etwa gleichzeitig mit den anderen Fresken entstanden, aber weit flauer in den Formen.

* Stiassny, Beil. z. Allgem. Ztg. 1899, Nr. 221.

Hans Semper* hat als erster in die Literatur über Pacher einen Freskenzyklus eingeführt, der das Gewölbe der Presbyterial-Sakristei neben der Kirche zu Neustift bei Brixen schmückt. In vertieften Vierpässen sind die vier Kirchenväter, jeder mit einem der Evangelistensymbole dargestellt. Schreibend, lesend, federschneidend sitzen sie vor ihren Pulten, während die Taube des heiligen Geistes ihnen Eingebungen zuflüstert.

Bei einer Anfang der 90 er Jahre des 19. Jahrhunderts vorgenommenen Übertünchung des ganzen Gewölbes hat man die vier Bilder glücklicherweise verschont, und sie sind bis auf einige Übermalungen an dem blauen Grunde wohl erhalten.

Die trotz der Kleinheit der Bilder und trotz ihrer weiten Entfernung vom Auge des Beschauers, trotz der spröden Freskotechnik überaus sorgfältige Ausführung, die günstige Ausfüllung der höchst unbequem geformten Flächen und die delikate Farbenwirkung lassen schon bei flüchtiger Betrachtung auf einen recht bedeutenden Künstler schließen, und die nähere Untersuchung zeigt uns eine Reihe von Zügen, die uns von Pachers andern Bildern als charakteristisch für seine Kunst wohl bekannt sind.

Die Haltung der Gestalten ist ungezwungen, ruhig und sicher. Auch der Ausdruck zeigt Gemessenheit und Ruhe. Gesichter und Hände sind klar und bei aller gotischen Vorliebe für das Spitze und Scharfe doch ohne Maniriertheit gebildet. Der Faltenwurf ist äußerst bestimmt und organisch begründet. Die Wirkung der Figuren ist sehr plastisch, und nicht zuletzt wird dies durch die kräftige und klare Lichtführung erreicht. Alle diese Qualitäten der Fresken können Sempers Meinung nur bestätigen, daß uns in diesem Zyklus eine Arbeit von Michael Pachers eigener Hand erhalten sei.

* Wanderungen und Kunststudien S. 15.

Die perspektivische Zeichnung ist allerdings vielfach ungenau. Es scheint überhaupt eine wirkliche Konstruktion, wie wir sie bei allen andern Bildern Michael Pachers voraussetzen mußten, diesen kleinen Fresken nicht zugrunde gelegt worden zu sein. Sie scheinen mehr nach reinem Augenmaß gebildet, erreichen aber trotz aller Fehler eine ungewöhnlich starke Tiefenwirkung. Die Mängel der perspektivischen Zeichnung bei aller sonstigen Qualität der räumlichen Darstellung können uns aber allein nicht berechtigen, die Fresken dem Meister abzusprechen. Sie weisen vielmehr ebenso wie die Härte und Strenge des Faltenwurfs wie überhaupt der altertümliche Charakter der Bilder nur auf eine ziemlich frühe Entstehungszeit, etwa Ende der 60er bis Anfang der 70er Jahre hin. Und in der Tat erfahren wir, daß die Presbyterial-Sakristei bereits 1467 durch den Propst Leonhard Pacher (1467—83) zusammen mit dem neuen Chore der Stiftskirche erbaut worden sei*. Nicht viel später müssen wir die Entstehung der Fresken ansetzen.

Es mag darauf hingewiesen werden, daß gerade ein „Pacher" der Bauherr des Gebäudes war, in dem die Fresken sich befinden, und auch daß dieser Leonhard Pacher, bevor er Propst in Neustift wurde, Pfarrer in Pfalzen bei Brunek war. Freilich, der Name war nicht selten, und einen sicheren Schluß auf etwaige Verwandtschaft des Klerikers mit dem Maler können wir aus der bloßen Namensgleichheit nicht ziehen.

Der Schlußstein des Gewölbes trägt ein kleines Rundbild der Madonna mit dem Kinde. Der Ausdruck der Gesichter ist weit leerer, die Formen spitzer und gesuchter als bei den übrigen Fresken des Gewölbes; der Faltenwurf zeigt auch nicht jene Energie und organische Klarheit, die wir dort fanden. Alles verrät mehr hand-

* Vgl. Fr. X. Steiner Hist. Monast. Neocell. 1142—1832 (Ms. Bibl. Neustift). Nic. Puell, Leben des sel. Hartmann. 1768.

werksmäßige Geschicklichkeit als feines Formempfinden. Wir haben also wohl in diesem im übrigen recht ansprechenden Bildchen die Arbeit eines geschickten Gehilfen aus Michael Pachers Werkstatt zu sehen, der ziemlich selbständig arbeitete, aber an künstlerischem Vermögen dem Meister doch nachstand.

Gleichzeitig mit der Presbyterial-Sakristei wurde der darüber befindliche Raum, in dem sich gegenwärtig das Stiftsarchiv befindet, erbaut. In den Gewölbekappen seiner Decken finden sich ähnlich wie in dem Raum darunter vertiefte vierpaßförmige Felder, die mit Akantusornamenten in Weiß und Gold auf schwarzem Grunde gefüllt sind. Der Schlußstein zeigt in äußerst plastisch wirkender Malerei das Wappen von Neustift. Die klare Stilisierung der Ornamente bei aller naturalistischen Freiheit weist ihre Entstehung in die gleiche Zeit, in der die Kirchenväterfresken gemalt wurden. Die Straffheit und Bestimmtheit in der Bewegung der Einzelheiten entspricht ganz jener Energie des Faltenwurfs, die wir bei den Fresken des unteren Stockwerks beobachteten, und wenn sich bei diesen Ornamenten natürlich auch nicht mit Sicherheit entscheiden läßt, ob die ganze Ausführung eigenhändiges Werk des Meisters ist, so können wir doch zweifellos annehmen, daß sie auf genaue Entwürfe seiner Hand zurückgehen. Die Erhaltung ist, da der Raum nur selten betreten und meist dunkel gehalten wurde, ganz vorzüglich.

Ein Madonnenbildchen, sehr ähnlich jenem auf dem Schlußstein der Neustifter Sakristei, ziert den Gewölbeschlußstein in der Erasmuskapelle der Pfarrkirche zu Taisten im Pustertale. Das kleine Rundbild (nur ca. 20 cm Durchmesser) hat leider fast gar kein Licht, und nur mittelst künstlicher Beleuchtungsvorrichtungen ließ sich überhaupt eine photographische Aufnahme ermöglichen.

Aber gerade infolge des ständigen Dunkels haben sich die Farben ganz besonders gut erhalten.

Wenn man es in (mittelst Spiegeln dahin geleitetem) hellem Lichte betrachtet, staunt man über die koloristische Feinheit: auf ganz helle Farben ist alles gestimmt. Die Umrahmung des Bildes zeigt ein zartes Lila, ebenso die Schatten des weißen Gewandes der Maria. Das Untergewand ist in gedämpftem hellen Rot, der Grund in einem fahlen Blau gehalten. Das Kopftuch hat einen schwach gelblichen Ton. Das helle Inkarnat, das blonde Haar, das matte Gold der Nimben und der Krone fügen sich dem Ganzen äußerst harmonisch ein.

Wie in der Farbe, so ist diese kleine Taistener Madonna auch in der Form dem Neustifter Schlußsteinbild überlegen. Der Kopf der Maria ist ja etwas stark nach der Seite geneigt, aber bei der unbequemen Flächenform und der geringen Größe des sicher ohne viel vorheriges Ausprobieren unmittelbar auf den Stein flott und doch sorgfältig gemalten Bildchens kann so etwas schon erklärlich erscheinen. Die Züge des Gesichtes der Maria und des Kindes sind sehr lieblich. Der Faltenwurf zeigt bei aller Zartheit doch jene Energie und organische Klarheit, wie wir sie bei Michael Pacher stets fanden. Die körperliche Wirkung, die auch hier wieder hauptsächlich durch geschickte Lichtführung erreicht ist, ist ganz erstaunlich. Man muß erst recht genau hinsehen, um zu merken, daß die Oberfläche des Steins wirklich flach ist. Auch in diesem lieblichen kleinen Bildchen haben wir also wohl ein Werk aus Michael Pachers früher Zeit zu sehen.

Die Inschrift eines in der gleichen Kapelle befindlichen alten Grabsteines lautet:

Die Cappel und grebnus hat pawen lassen der edel streng und erenfest Ritter her balthasar von welsperg

und der gestorben ist im sand ////// tag als man zalt M CCCC und im L XX Jar dem got genad*.

Danach ist die Kapelle noch zu Lebzeiten des Balthasar von Welsberg wohl noch vor 1470 erbaut worden, und aus der gleichen Zeit stammt auch unser kleines Madonnenbildchen**.

Die von Semper für Pacher in Anspruch genommenen Fresken in der Friedhofskapelle gegenüber der Taistener Pfarrkirche (Gottvater, zwei Engel und die Evangelistensymbole darstellend), haben bei weitem geringere Qualität und können höchstens als Arbeit eines wenig bedeutenden Schülers angesehen werden. Die Kapelle ist, wie eine an ihr angebrachte Inschrift besagt, erst 1490 gebaut worden. Zu dieser Zeit hatte Pachers Kunst bereits eine ganz andere Entwicklung genommen und war auch über Leistungen wie die kleine Taistener Madonna weit hinaus.

Ähnliche Fresken auf Schlußsteinen und in Gewölbekappen finden sich noch vielfach im Pustertal, so in der Pfarrkirche von Weißenbach bei Taufers, der Nikolauskirche in Kemmaten bei Taufers und an anderen Orten, wo sie allerdings vielfach durch moderne Übermalung entstellt sind. Die Qualität ist meist gering, der Ausdruck geziert, höchstens die Farbe ganz fein. Michael Pacher kommt bei keinem als Meister in Frage.

Zu Welsberg im Pustertal stand einst ein Bildstöckel, das im Jahre 1882 durch eine Überschwemmung völlig zerstört wurde. Nach Zeichnungen, die vorher durch Blachfellner gefertigt worden waren, und die jetzt im

* Die Abschrift bei Semper: Wanderungen und Kunststudien S. 110 ist nicht ganz genau.

** Die Kapelle wurde geweiht am 9. Juli 1472 (Tinkhauser, Mitteil. d. Z. Kom., Bd. I, 613). Sie diente noch bis ins 17. Jahrhundert als Begräbnisstelle der Herren von Welsberg, deren Grabsteine und Totenschilde sich noch darin befinden.

Ferdinandeum zu Innsbruck aufbewahrt werden und mit Benutzung der spärlichen noch vorhandenen Reste hat man das Bildstöckel wieder aufgebaut. Von der ursprünglichen Malerei ist daran jetzt so gut wie nichts mehr unverändert erhalten. Man hat die Malereien von jeher Michael Pacher zugeschrieben, und soweit man aus den erhaltenen Kopien schließen kann, wird diese Zuteilung wenigstens für die Figuren der vier Kirchenväter in den Bogenlaibungen der Nischen und für die Madonna zutreffen. Der kräftige, organisch durchgebildete Faltenwurf und die stark räumliche Wirkung der Bilder spricht dafür. Ein sicheres Urteil ist aber natürlich nicht mehr möglich. Jedenfalls war das Welsberger Bildstöckel bei weitem das beste unter allen, die sonst aus dem 15. Jahrhundert, etwa zu Bruneck, zu Taisten, zu Innichen und an anderen Orten sich bis auf unsere Zeit erhalten haben.

Zum Schluß mag noch ein bisher in der Pacherliteratur nicht genanntes Fresko angeführt werden, das über der seitlichen Eingangstür der Peter- und Paulskirche in Sterzing sich befindet. Allerdings ist es sehr schlecht erhalten, und nur mit Mühe kann man aus den spärlichen Resten die Komposition des Ganzen erkennen. In der Mitte auf einem reich mit gotischem Maßwerk verzierten Throne sitzt Maria (jetzt fast völlig zerstört), zu beiden Seiten stehen rechts Paulus, links Petrus. Umgeben wird das Ganze von einer gemalten Hohlkehle, in der unter kleinen Maßwerkbaldachinen rechts eine weibliche, links eine männliche Figur in kleinerem Maßstab als die Figuren des Hauptbildes dargestellt sind.

Die einstmals sehr starke räumliche Wirkung des Freskos, die ihre Kraft trotz der schlechten Erhaltung noch nicht ganz verloren hat, sowie die immer noch wirkende, wuchtige Größe der Figuren erinnern, ebenso wie die aus den Resten noch erkennbare farbige Haltung, stark an das Fresko über dem Innichener Portal. Auch

der Typus der Apostelköpfe weist starke Ähnlichkeiten mit Pachers Typen auf, und vor allem scheint die besonders bei der Figur des Paulus noch recht gut erkennbare Energie und klare Bestimmtheit des Faltenwurfes auf den Meister zu deuten. Ein sicheres Urteil läßt sich allerdings bei dem schlechten Erhaltungszustand des Freskos nicht mehr fällen. Die Kirche, an der es sich befindet, wurde laut Inschrift 1474 als Stiftung des Leonhard und Hans Joechl* erbaut, und etwa in die gleiche Zeit wird auch die Entstehung der Malerei fallen.

Die Reihe der Gemälde, die wir mit einiger Sicherheit als eigenhändige Arbeiten Pachers bezeichnen können, ist damit vorläufig geschlossen. Unter der Tünche, mit der man im 17., 18., ja auch noch im 19. Jahrhundert die alte Pracht der bemalten Wände und Gewölbe verdeckte, etwa im Kreuzgang zu Neustift, sowie in Pachers Vaterstadt Brunek liegen vielfach noch wohl erhaltene Fresken, darunter möglicherweise auch solche von Michael Pachers eigener Hand, die nur der Aufdeckung harren und uns dann noch einen ganz anderen Begriff von jener in Südtirol so heimischen Freskokunst geben können als die spärlichen bisher bekannten Reste.

* Eine Reihe von Urkunden, die allerdings nur in Reschs Abschrift in der Bibl. d. Priesterseminars zu Brixen sich erhalten haben, beziehen sich auf diese Stiftung.

Übersicht

Gemälde Michael Pachers

ca. 1470, Neustift bei Brixen, Stiftskirche, Sakristei, Deckenfresken: Vier Kirchenväter.

Taisten (Pustertal), Pfarrkirche, Erasmuskapelle, Schlußsteinbild: Madonna mit Kind.

Innichen, Stiftskirche, Fresko über dem Südportal: St. Kandidus, St. Korbinian und Otto der Große.

ca. 1475, Sterzing, St. Peter und Paul, Fresko über dem südlichen Eingang: Madonna zwischen St. Petrus und St. Paulus.

1479, St. Wolfgang, Gemälde auf der Rückseite des Hochaltares: St. Christophorus, 8 Heilige, 4 Evangelisten.

1481, St. Wolfgang, Gemälde auf den Innenseiten der Innenflügel des Hochaltars: Weihnacht, Christi Beschneidung, Darbringung im Tempel, Tod Mariä.

St. Wolfgang, Gemälde auf den Innenseiten der Predellaflügel: Heimsuchung, Flucht nach Ägypten.

ca. 1490, München, Alte Pinakothek und Augsburg, Gemäldegalerie. Mittelteil: St. Augustinus und St. Gregorius (München) und Innenseiten der Flügel: links St. Hieronymus, rechts St. Ambrosius (Augsburg) eines Altars.

Literatur

Die Literatur über Tiroler Kunst des 15. Jahrhunderts und über Pacher im besonderen ist in den letzten Jahren recht umfangreich geworden. Das meiste sind jedoch nur gelegentliche Erwähnungen in allgemeineren kunstgeschichtlichen Werken, sowie kurze, in Zeitschriften weit zerstreute Mitteilungen über Ergebnisse von Einzelforschungen. Größere selbständige Arbeiten sind nur in sehr geringer Zahl vorhanden. Es soll hier nur das Wichtigste angeführt werden:

Atz, Karl, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885. (2. Aufl. Innsbruck 1909).

Braune, Heinz, Die kirchl. Wandmalerei Bozens um 1400. (Zeitschr. d. Ferdinandeums, Innsbruck 1906, S. 1—114.)

Dahlke, F., Michael Pacher. (Rep. f. Kunstw. VIII. S. 24f. und 271f.).

Dahlke, F., Mitteil. d. K. K. Zentr.-Komm. Neue Folge, Bd. X, S. 58.

Fischer, Otto, Marx Reichlich und die tirolische Malerei in Salzburg. (Mitt. d. Ges. f. Salzb. Landesk. 1907.)

Fischer, Otto, Die altdeutsche Malerei in Salzburg (Kunstgesch. Monogr. Bd. XII). Leipzig 1908.

Fischnaler, C., Die Erben Michael Pachers (Zeitschr. d. Ferdinandeums, Innsbruck 1893, S. 359f.).

Foerster, Ernst, Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck (Dt. Kunstbl. 1853, S. 131f.).

Ladurner, J., Beytr. zur Gesch. d. Pfarrkirche zu Bozen (1852).

Ladurner, J., Der ehemalige altdeutsche Hochaltar in der alten Pfarrkirche zu Gries bei Bozen. (Mitt. f. christl. Kunst 1864, H. 6, S. 31 f.)

Marguillier, Michael Pacher, un maître inconnu du 15. siècle (Gaz. d. beaux arts 1894).

Reichel, Anton, Zwei alttiroler Bilder der Landesbildergalerie in Graz (Monatsh. f. Kunstw. 1909, S. 154 bis 158).

Riehl, Berthold, Die Kunst an der Brennerstraße (2. Aufl. Leipzig 1908.)

Röttinger Heinrich, Das Motiv der vier Kirchenväter bei Michael Pacher (Rep. f. Kunstw. Bd. XXIV., S. 448f.).

von Sacken, E., Der Flügelaltar von St. Wolfgang in Oberösterreich (Mittelalterl. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates I. 125f. Stuttgart 1858).

von Sacken, E., Die Ornamentik des Flügelaltars zu St. Wolfgang in Oberösterreich (Mitt. d. K. K. Zentr.-Kom. 1. Folge, Bd. VII. (1862), S. 21 f.).

Schnaase, Karl, Zur Gesch. d. österr. Malerei im 15. Jahrh. (Mitt. d. K. K. Zentr.-Kom. Bd. VII (1862), S. 205ff., 238ff.). (Später erw. abgedr. in „Gesch. d. bild. Künste, Bd. VIII (Stuttgart 1879).

Semper, Hans, Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher (Zeitschr. d. Ferdinandeums, 3. Folge, H. 35).

Semper, Hans, Wanderungen und Kunststudien in Tirol (Bote für Tirol und Vorarlberg 1894).

Semper, Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising (Oberbayer. Archiv Bd. 49, S. 432—536).

Semper, Hans, Michael Pacher, seine Schule und sein Einfluß (Monatsberichte über Kunst und Kunstw. Jahrg. 3, H. 7 (München, Juli 1903).

Semper, Hans, Reisestudien über einige Werke der Tiroler Malerei im Pustertal und in Kärnten (Jahrbuch der K. K. Zentralkom. 1904, (Bd. II, 2.) S. 89—174).

Semper, Hans, Die Entstehungszeit des Katharinenaltars in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift (Zeitschr. d. Ferdinandeums, 1908, S. 275 f.).

Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Kgr. Bayern (München 1862).

Spatzenegger, Leopold, Beytr. zur Gesch. der Pfarr- oder Franziskanerkirche in Salzburg (Mitt. der Ges. f. Salzb. Landesk. Bd. IX (1869).

Spornberger, Gesch. d. Pfarrkirche zu Bozen (Bozen 1894).

Stiassny, Robert, Ein mittelalterlicher Alpenkünstler (Dtsch. Rundschau, Jahrg. 23 (1897), H. 12).

Stiassny, Robert, Eine gotische Votivstatue (Beil. z. Allg. Zeitung, München 1899, Nr. 221).

Stiassny, Robert, Urkundliches über Friedrich Pacher (Rep. f. Kunstw. Bd. 23, S. 38ff.).

Stiassny, Robert, Die Pacherschule (Rep. f. Kunstw. Bd. 26, S. 20ff.).

Stiassny, Robert, Wolfgang Asslinger, Simon von Taisten und der Heiligenbluter Altar (Mitt. d. K. K. Zentr.-Kom. 3. Folge, Bd. 3, S. 62—85).

Stiassny, Robert, Altsalzburger Tafelbilder (Jahrb. d. Samml. des Allerh. Kaiserhauses. Bd. 24, S. 48f.)

Strompen, Karl, Der Kirchenväteraltar Michael Pachers in der Gemäldegalerie zu Augsburg und der Pinakothek zu München (Rep. f. Kunstw. Bd. 18, S. 114ff.).

Suida, Wilhelm, Monatsh. f. Kunstw. 1908, S. 61.

Suida, Wilhelm, Rep. f. Kunstw. 1908, S. 37f.

Tinkhauser, Bericht über eine Reise von Brixen nach Innichen und in das Tal Taufers in Tirol (Mitt. d. K. K. Zentr.-Kom. Bd. I, S. 200 f.). (1856.)

Tinkhauser, Reisebericht über einige Denkmale

zwischen Bozen und St. Pauls, dann des Thales Mareit und Ridnaun in Tirol (Mitt. d. K. K. Zentr.-Kom. Bd. II. (1857), S. 322 ff.).

Vischer, Robert, Studien zur Kunstgeschichte, S. 421 ff. (Stuttgart 1886).

Voll, Karl, Vergleichende Gemäldestudien Bd. I. (Mantegna und Pacher) (II. Aufl. München 1909).

Dokumente

Die Dokumente werden, wo Angaben über frühere Publikationen fehlen, zum ersten Male im Wortlaut mitgeteilt. Die Texte, auch der bereits veröffentlichten Urkunden werden, wo nichts anderes angegeben, unmittelbar nach den Originalen wiedergegeben. Die Schreibformen der Originale werden beibehalten, nur die Abkürzungen werden aufgelöst.

1467. Stiftungsurkunde des „Jörge im pamgarten".

. . . . . vnd des sind gezewgen die erben Friz Görle der zeit bürgermeister zu Brawnekh vnd meister michel der maler vnd Christian Kranegker, beide purger zu Brawnekh.

Ehem. Brunek, Stadtarchiv, jetzt nicht mehr auffindbar. Obiges Bruchstück abgedruckt von E. Förster in: Deutsches Kunstblatt 1853 S. 131.

1469. 8. März. Brunecker Kirchenpropstrechnung.

. . . . . Bey der vorgenantten raytung so Caspar mentlberger getan von peiden Jaren sein gewessen, Stoffl an der Luchen an stat dez purgermaister, Jacob kirchmair, peter Hofsteter, Sigmundt sell fridreich gerlin Jorg Im pamgartten Leonhart wolff matheis chürschner, chonrat pidinger hainreich kürschner, michel maler, Toman hamerl, vlrich poltz, hanns füchsl, hanns Väsl, Steffan

cantzler kirchbrapst, all purger ze Brawnekg. Geschehen an dem vorgenantten Mitichen vor letare In der fasten anno Domini 1469.

Brunek, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnungen 1445—1507 („Aufschreiben des Kirchprobstambts ze Braunekg" Papier Ms. schmal fol.) S. 75 v.

1471. 27. Mai. Kontraktbrief über den Grieser Altar.

Wir die hernachgeschriben Mit Namen Ludwig Gandl Afist Zaslarer Symon mesner Symon Abracham staffler am Rawt Jeronimus puchler Lorenz am Haimgarten die alle Sesshafft zu Gries in gagenwärtigkchait der fürsichtigen und weisen Chunradten lerhueber dieczeit Burgermaister ze Boczen und Maister Thoman Hafner Burger daselbs Hab wir ain abred vnd tading getroffen Mit dem Erberen und weisen Maister Michln pacher Maler von Brawnegk von wegen aines werchs einer Tavel In vnser liebn frawen pharrkirchen ze Gries die da gemacht soll werden Nuczperlich werperlich vnd gancz veruankchlich Im verdingt vmb ain Sum gelts vierthalb Hundert March perner guter Meraner muncz, Jtem wann das werch volbracht vnd an die stat gemacht wirdt, als oben bestimbt ist vnd ob sach wär vnd es sich begab das die obgenannten von Gries und Maister Michl ettwas schrittig wurden vnd des mit einander vber ains nicht machten werden, so sol jettweder tail zwen piderman Nemen die sich dann auf solch arbeit versten vnd des fünften vber ain werden, vnd die selben versuchen sullen, wes sy sthriittig waren Sy des mit gutigkchait entschaiden vnd was dann dieselben erkennen dabey es hinfür an alle weitre waigerung besten und beleiben sol Jtem Mer ist beredt worden, das die Maister das Werch in vier Jaren machen beraiten und aufsetzen sol ungeuarlich Jtem Mer ist beredt wann der Maister das werch auf seczt vnd vergalt sullen Im die

von Griess die speiss tuen als einem solchen man zugehort, Mer ist beredt vnd betadingt worden das die Kirchprubst von Griess Maister Micheln geben sullen Auf nachstkunftig Mitteuasten funfczig markch vnd darnach alle Jar auf Mitteuasten Zway und dreyssig markch biss auf volle werung der obgenannten Sum yedeszyl zu bezallen als geschieden vnd gesprochen gelt an allen schade. Jtem von Erst vndten Im Sarch vier geschnitten prustpild sannd Blasy Sannd lienhart Sannd Johannes gotstauffer vnd Sannd vigily vnd an die flugl des Sarchs Inwendig geschniten pild Sannd Wolfgang vnd Sannd Jorg vnd ausn an der flug Sannd Barbara vnd Sannd Katherina Item oben In der Tavel vnnser lieben Frawen Kronung In aller der massen als In vnnser lieben frawen pharkirchen In der Tavel ze Boczen stet vnd an die seiten Sannd Michl vnd sannd Erasm Item Inwendig In die flug geschniten pild als unser lieben Frauen geburdt als zu weinachten vnd die Heilig drei Kunigen. In die ander flug vnnser frawen gruss vnd vnsser frawen schidung Item Ausen an die ain flug den olperg vnd die gaislung vnnsers lieben Heren vnd an die ander seiten das Crucifix vnd die Vrstend vnnsers Heren gemalt Item Inwendig der Tauel die Ruckwendt hinten pannyr golt Item die Ruckwendt In flugenn mit plaber farb Item an orten der Tauel an ainer saitn sannd Sewastian vnd sannd Florian Item oben Im Tabernackl ain Crucifix mit vnnser frawen vnd Sannd Johanns vnd ze obrist In dem Tabernackl ob dem Crucifix ain maria pild mit dem Kind Item was von Eysenwerch der maister bedarff zu dem werch sullen die Kirchprupst bezalen. An solchem werch so Im verdingt ist zu machen ist Im zur Aarr gegeben zechen Reinisch gulden vnd zu einer Merern sicherheit So hab ich benanter Michl pacher maler fleissigklichen gebeten den fursichtigen vnd weisen Conrad lerhueber dieczeit Burgermaister ze Boczen das der sein aign petschafft hie-

für gedruckcht hat doch Im vnd sein Erben an schaden. Beschechen ze Boczen am Montag nach Vrbani anno domini MCCCCLXXI.

Ehem. Bozen Stadtarchiv. Original der Urkunde verschollen. Publ. Tiroler Bote 1847 S. 56 und E. Förster in: Deutsches Kunstblatt 1853 S. 131 (dort mit falscher Jahreszahl 1481). Obiger Text nach der revidierten Abschrift von Spatzenegger in: Mitt. der Gesellsch. f. Salzb. Landesk. IX. (1869) S. 26.

Anm.: Der in der Urkunde genannte Marienaltar der Bozener Pfarrkirche wurde nach 1422 durch einen „Hans von Judenburg" ausgeführt. Vgl. Spatzenegger a. a. O. S. 251, Spornberger a a. O. S. 8.

1471. 27. August. Notariatsprotokoll des Francesco ab Helmis, Venedig.

Die XXVII. mensis Augusti 1471.

Ser Michael de Brunico quondam Alberti de Alamania cartonarius de contrata Sancti Salvatoris rogat cum heredibus et successoribus suis et facit cartam dottis et repromissae domine Dorathee de Brunico predicte uxori Sue . . . . . de libris quatuordezim grossorum ad aurum videlicet ducatis centum quadraginta auri quos ipse Ser Michael habuit in rebus mobilibus de comuni concordia extimatis Unam dottem et repromissam promittit et . . . . . ipse Ser Michael reddere et restituere cum Suis heredibus et successoribus prefate domine Dorathee vel ipsius heredibus aut successoribus Seu cui vel quibus casus dabit in omni evventu rest . . . . illius sub . . . . . et obligatione omnium et singulorum ipsorum Ser Michaelis de Brunico et heredum ac successorum suorum. Et cetera Unibus et cetera.

Actum in presentia mei notarii.

Testes: Ser Gaspar de Alamania cartularius sive librarius in contrata Sancti Salvatoris.

Ser Johannes de Alamania pistor in dicta contrata.

Venedig. Archivio die Stato, Cancelleria inferiore, Francesco ab Helmis, Busta 76, Fascicolo dal 1470 al 1477 fol. 26. Zitiert hat

die Urkunde: G. Ludwig im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen Bd. 23 (1902) Beiheft S. 43, ohne sie jedoch zu Pacher in Beziehung zu bringen. Obiger Text nach einer von dem Direktor des Archivio di Stato gütigst übersandten Abschrift. Ob der in der Urkunde genannte Michele da Brunico mit Pacher identisch ist, erscheint recht zweifelhaft.

1472. 23. Januar. Brunecker Kirchenpropstrechnung.

Item an phinztag nach Sand vinzez tag im lxxij Jar hat andre vilde als kirchprast ein Gantze volkömmne raytung von dem Nutz vnser lieben frawen kirchen vnd des spitals zw Braunegk von dem siebenzigisten Jar nutz Getan . . . . .

. . . . . Bey der raytung sind gewessen hans Bössel die zeyt Statrichter, caspar mentlberger purgermaister Kristof an der lucken Sigmund Sell Sigmund künig Sigmund . . . . . Sigmund nech fritz Gerlin Stephan kanzler vlrich pöckl tomas handlin michl maler vnd matheis kurschner.

Brunek, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnungen 1445—1508 S. 84, 85.

1475. 15. Mai. Brunecker Kirchenpropstrechnung.

Item am montag in phingstveyrtagen im lxxv. Jar hat Sigmund Sell als kirchpräst ain Ganze volkomne raytung getan von dem Kirchprästambt von dem Nuzen des lxxiij Jares jnnemen vnd ausgeben als hir nach stet . . . . . .

. . . . . Bey der raytung sind gewesen Sigmund künig purgermaister Jobst . . . . . kirchpräst andre velder caspar mentlberger hans Sell Jacob Handel Kristof an der lucken tomas hämerlin maister michel pacher Niclas steber vnd Paul plur.

Brunek, Stadtarchiv, Kirchenprobstrechnungen 1445—1508 S. 91, 92.

1479. 18. März. Schuldbrief.

Authographum Schuldbrief. uir nachgeschriben Sigmund sell Hanns Sell Steffan Kanzler Jacob Hanle Fridreich Pacher Vlrich Polz Hans Seber mathes Kürschner Sigmund vintler all purger gesessen Ze Braunek bekennen etc. als sich Zveiung vnd Stritikait haldet zwischen des firsichtigen vnd weisen Kunraden Egeren landrichter zu St. michelspurg als procuratur ains walchen genant fransist an ainen, vnd des Erbarn Mathesen Tasi burger zu Vilach des andern tails wegen ains gelts etc. pro Sebastiano Prackh burger alhie verlegt worden ist. Darumb zu recht kommen, vnd durch Edl vnd ander Erbar leut etc. Vnd als wir obgenante Personen alle durch den firsichtigen weisen Vlrichn Gewestdorfer die zeit statrichter zu Braunegen zu sprecher geordnet hat etc. durch Compromisz beendt worden etc.

an phinztag vor Laetare in der Vasten 1479.

Brixen, Priesterseminar, Bibl., Original verschollen, unvollständige Abschrift aus dem 18. Jahrhundert von Resch, Ms. Resch D. 13 (ohne Seitenzahlen).

1480. 21. August. Brunecker Kirchenpropstrechnung.

Item an montag Nach vnser frawen tag schidung im lxxx Jar hat Jacob sell ain Ganze volkomne raytung getan von des kirchpräst ambt wegen von dem lxxvij Jar Nutz wegen alen jnnemen vnd ausgeben als hernach stet . . . . . Bey der raytung Sind gewesen vlrich gewestorffer Die Zeyt richter caspar mentelberger purgermaister stephan kantzler kirchpräst Sigmund sell Jobst . . . . . Jacob händel michel maler Georg im paumgarten Sigmund kramer vnd hans Serber Beschehen als vor geschriben stet.

Brunek, Stadtarchiv, Kirchenprobstrechnungen 1445—1508 S. 98 v. 99 v.

1481. 14. November. Bozener Kirchenpropstrechnung.

Item am Mittich nach Martinj als man die tafel die auff Sand Michels altar sol sten angedingt hat ist Maister Michel von braunegckh Vber nacht hie gewesen mit ainem ross hat verzert 1 Pfd.

Bozen, Stadtarchiv. Papier Ms. Nr. 547 (Raytung des Kirchprabstambts durch Sigmundn Zwickhauer von Suntag nach Egidi des ainundachtzigisten Jars vntz auff Suntag Egidi des Zwaiundachtzigisten Jars mit Jnnemen vnd ausgeben gehandelt.) S. 30.

1482. 25. Dezember. Bozener Kirchenpropstrechnung.

Item mayster michel von brawneck hab Ich an den geding der taffel auff santt michels altar so er machen sol bey Sigmundt gerstel enttricht Inn den weyhenachten vergangenen des lxxxiij Jars benantlichen 10 mrk.

Bozen, Stadtarchiv. Papier Ms. Nr. 548 (Rayttung des kirchpräbst Ambts durch Sigmunden zwickawer verzayttet alles Innemens vnd ausgebens von Egidy des lxxxij iars vntz wider auff Egidy des lxxxiij iars gehanndelt.) S. 35.

1482/83. Bozener Kirchenpropstrechnung.

Item von Erhardt Huckem als gerhaben der Kindt weylent vlrich huckem hab Ich empfangen an dem gelt so die alt ganznerin zw der Taffln auff Sant Michells Altar geben hatt des xxvj mrk iij lb. ist vnd der benantten gerhaben an statt der Kindt seindt schuldig gewessen hab Ich enpfangen viij mrk.

Bozen, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung des Sigmund Zwickauer von Egidi 1482 bis Egidi 1483. Papier Ms. Nr. 548 S. 15v.

1483. Inschrift auf der Rückseite der „Taufe Christi“ im Klerikalseminar zu Freising.

Anno a nativitate domini 1348 consecreta est haec capella hospitalis ad honorem st. Spiritus, st. Mariae V.,

st. Michaelis Archangeli, st. Johannis Baptistae et Johannis Evangelistae, st. Nicolai, st. Valentini, st. Anthonii, st. Mariae Magdalenae, st. Catharinae et Margarethae et Annae, st. Elisabeth et omnium sanctorum. Celebraturque dedicatio huius capellae ipsa die st. Johannis Baptistae ejus patroni secundarii.

Sextus IV. Pontifex maximus relaxat omnibus devote visitantibus hanc capellam annuatim et manus adjutrices ad hospitalem porrigentibus in festivitate b. nativitatis domini nostri Jesu Christi et st. Johannis Baptistae quinque annos et tot quadragenos penitentias perpetuo tempore.

Et 11 Episcopi omnibus penitentibus et confessis, qui in festivitate et vesperis patroni nostri ipsam capellam visitaverint annuatim addiderunt indulgentias sex mensium et decem dierum.

Quod et dominus Nicolaus Cardinalis Episcopus Brixiensis approbavit et confirmavit et addidit indulgentiam quadragenta dierum visitantibus hanc capellam.

Factumque est hoc opus subsidio fidelium et expensis hospitalis per manus Friderici pacher opidani in Brunegk completumque est in vigilis pascae anno 1483.

Nach R. Hoffmann in: Beiträge zur Geschichte etc. des Erzbistums München-Freising. Bd. X. (N. F. Bd. IV), S. 81.

Anm.: Trotz mehrfacher Bemühungen konnte Verf. leider nicht die Erlaubnis zur Besichtigung und Aufnahme der Originalinschrift auf der Rückseite des Freisinger Bildes erlangen.

1483. 8. Dezember. Bozener Kirchenpropstrechnung.

Item Am Montag Nach conceptionis marie hat mir erhart Huck vnd Hanns Gantzner enttricht an dem gelt so die Alt gantznerin zu der Tafel geben hat benantlichen

x mrk.

Bozen, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung Egidi 1483 bis Egidi 1484. Papier Ms. Nr. 549. S. 15v.

1484. 10. Januar. Bozener Kirchenpropstrechnung.

Am freytag Nach Erhardi hat Gerstel von meine wegen maister micheln von Brawneck geben aupf ain quittumb vnd an der Tafel aupf Sand michels Altar benantlichen 10 mrk.

Bozen, Stadtarchiv. Papier Ms. Nr. 549 (ohne Umschlag und Aufschrift; nach Inhalt Kirchenprobstrechnung von Egidi 83 bis Egidi 84) S. 30 v.

1484. 28. März. Bozener Kirchenpropstrechnung.

Item Im Marckt Mittevasten hat erhart Huck mir durch den Swaiger enttricht an dem gelt zu der Tafell von der gantznerin geschaffen viij mrk.

. . . . . .

(ohne Datum)

Item Erhart Huck als gerharb sein Bruders kleinder am eysack ist noch schuldig zu der Taffel aupf Sannd michelsaltar

als die gantznerin geschaffen hat x mrk. iij lb.

vnd der gantzner Im gardauen x mrk.

Bozen, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung Egidi 1483 bis Egidi 1484. Papier Ms. Nr. 549. S. 15 v. 42.

1484. 18. Mai. Schreiben des Rates von Salzburg an Rueland Frueauf.

Vnsern Dienst lieber Rueland wir sein im Willen ain tafl in vnserer lieben Frawn pfarrkirchen hie machen zulassen, die wir nach ewrm Rat antzefahen vermainen, Begern wir an Ew wellet Ew Inner acht tagen auf vnser kostung her zu vns gein Saltzburg fuegen wellen wir daraus verer mit Ew reden, datum Saltzburg am Erichtag nach Bangratii 84. Burgermaister vnd Rat der Stat Saltzburg dem erbern weisen Rueland Frueauf Maler burger zu Passaw.

Salzburg, Stadtarchiv. Sendschreiben (Papier Ms. enthaltend 381 Schreiben aus den Jahren 1483—1515) Nr. 58. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1484. 26. August. Brief des Rates von Salzburg an Virgil Hofer.

Dem Erbern vnd Weisen Virgilienn Hover ytz zu Rotennberg, vnnser dinst bevor als Ir in kurtzvergangenen tegen Hannsen Elsennhanner bey Micheln Pacher Maler von Prawnegk geschriben vnd Im denselben für ainen guten Werchman gepreist, Ine auch Zu dem furgenomenen Werch der Tavel hie Zutueglich geschetzt vnd begeert an Im auch gevallen ze haben So wellet Ir mit ewren tawsent gulden anfahen vnd die von erst ausgeben vnd so das bescheen ist darnach mit vnnserem teil auch nit sewmig zesein. Soll ewr schreiben hat vnns der genannt Ellsennhainer fuer gehaltenn das wir vernommen, vnd haben vnns auf ewr schreiben mit dem bemelten Maister Micheln des berurten Werchs halben vertragen vnd ain abred gemacht Innhalt Zwayer Spanzetl der abschrift wir ew hie Innbeslossen Zusenden das haben wir ew als billich ist nit wellen verhalten ew darnach Wissen zerichten. Geben zu Saltzburg an phintztag vor sannd Augustinstag Anno 84 Burgermeister vnd Rate zu Saltzburg.

Salzburg, Stadtarchiv. „Sendschreiben" N. 81. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1484. 26. August. Schreiben des Rates von Salzburg an Michael Pacher.

Vnnser Dinst bevor nachdem Ir Ew des Werchs der Tafel in vnser Frawen pharrkirchen hie aufzerichtenn verfangen habt So wellet vns die Visierung derselben ytz zu sannd Gilign Markts zu Potzen bey Hannsen Puhler vnnsrem Ratsfrundt oder aim anndren vnsrem mitburger hersennden Dann die meynung so Ir mit vnnsrem Burgermeister vnd Hannsen Elsennhaimer geredt vnd gebeten die an vnser Ratsfrundt Zebringen das

wir also getan vnd Ew stewr vnd wacht frey zelassenn erlanngt haben Geben zu Saltzburg an phintztag vor Augustini Anno 84.

Burgermeister vnd Rate der Stat zu Saltzburg.

Dem Erbern Maister Micheln Pacher dem Maler zu Prawnegk.

Salzburg, Stadtarchiv. Sendschreiben, Nr. 82. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1484. 9. September. Schreiben des Virgil Hofer an den Rat zu Salzburg.

Den fuersichtigen Ersamen weisenn Burgermeister vnd dem Rat der Stat Zu Saltzburg meinen besondern lieben Herrn Mein gar willig Dinst wist Zuvoran besonder lieb Herren. Ewr schreiben vnd den Vertrag so Ir than habt mit Maister Micheln hab Ich vernomen. vnd hab daran ain guet wolgeuallen vnd Maister Michel hat mir den selber auch also gesagt vnd hab Im auch dieweil daran geben hundert gulden vnd In gepeten damit Er auf das allerfurderlichist zu dem Werch greiff Ich woll zu nit lassen mit gellt solanng vnd souil bis Ich tawsennt gulden ausgeben habe, die Ich mich dann erpoten hab zegeben. Er hat mir auch gesagt wie Er mitsambt Ew red gehalltenn hab mit Maister Leonhartn Zimerman auch mit Vlrichen Tisschler Holtz halbem slahen zulassen ain genuegen da seyt ob, damit das furderlich geschech, desgeleichen mit allen sachenn. Ich wil auch zu nichte sparn damit schafft vnd gepiett mir. Geben zu kopfstain an phintztag nach vnnser Frawen gepurd Im lxxxiiij. Virgili Hofer.

Salzburg, Stadtarchiv. Sendschreiben Nr. 100. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1484. 2. November. Stiftungsbrief des Hans Ramsperger zu Salzburg.

Ich Hanns Ramsperger des Rats Zu Salczburg. Bekenn fur mich mein hawsfrawn vnd all vnnser Erben offennlich

mit dem brief vnd thun kunnd menigklich Daz Ich Zu lob vnd Ere vnnser lieben Frawen auch Zu hillff vnd trost meiner Hawsfraun vnnser voruordern vnd aller gelaubigen Seelen Zu Hillffe vnd furdrunng des Werchs vnd grossen Tauel so In der bemelten vnnser lieben Frauen pharrkirchen Zu Salczburg gemacht vnd aufgericht sol werden aus veraintem gutem willenn gegeben geaigent vnd verschriben habe. Gib aigen vnd verschreib auch wissennlich In vnd mit kraft dits briefs mein burkrecht Haws vnd Hofstat mit sambt dem garttn aller vnd yegklicher seiner Zugehorung gelegen daselben Im Nunntal gegen weylennd Hannsen Topler haws vber mit allen den Eeren rechten nutzen vnd gesuechen die Zu recht vnd von allter dar Zu gehorn als Ich dasselbs Inngehabt genutzt genossen vnd mein voruordern mitsambt mir herbracht haben ongeuer In der beschaiden daz ain yegklicher der bemelten vnnser Frawen pharrkirchen Zechbrobst so ytz ist vnd konnftigklich sein wirdet nu furan ewigklich mit demselben Haus vnd gartten hanndln, thun vnd lassen mugen mit versetzen verkumern verkauffen Zinnss vnd gullt dauon Einnemen die nutzen vnd der geniessen vnd sich aller der gerechtigkait geprauchen als Ich oder mein Erbenn dasselb hieten thun mugen vnd damit hanndeln als mit annderem des gedachten gotshaws freyen ledigen vnd aigen gut. Doch daz Sy von dem gemelten haws vnd gartten Jerlich vnd ewigklich die burkrecht phennig vnd gullt ainer Abbtessin vnd sannd Ernndraut gotshaws auf dem Nunnberg Zwelf burkrecht phennig vnd den Siechen Zu Salczburg viervndzwainzig phennig dienen raichen vnd geben sullen Vnd hab also dasselb burkrecht haus vnd gartten mitsambt der allten brieflichen Vrkundt daruber lauttund auf vnd vbergeben aus mein meiner Hausfrawen vnd aller vnnser Erbenn nutz vnd gewer In des bemelten gotshaws vnd Zechbrobsten vnd aller Ihrer nachkomen hannden nutz gwalt vnd geprauch alsdann

solher vbergab vnd der stat Saltzburg recht ist ongeuer. Ich bemelter Hanns Ramsperger verzeich mich auch darauf des berurten Hawss vnd Gartten mit aller Zugehorung für mich vnd all mein Erbenn wissennlich In Grafft des briefs Zu ganntzer durchslechter vnd ewiger Zicht Also daz Ich vnd all mein Erben Zu dem vermelten Gotshaws vnd Zechprobsten deshalben khainerlay Zuspruch gerechtigkait noch anuordrung nicht mer haben sollen wellen suechen oder gewynnen sullenn noch mugen In khainerlay gstalt weg noch weise. Wir sollenn vnd wellenn auch des offt bestimbten hawss vnd gartten Ir recht gewern vnd furstandt sein für all Infall krieg vnd ansprach Sy sein geistlich oder weltlich vnd Sy gegen menigklich schermen vnd veranntworten als offt In des not beschicht. Alsdann solher gewerschaft fürstanndts vnd der gemelten stat Salczburg recht ist ongeuer. Tetenn wir aber oder ettwer von vnnsern wegen wider dise gegenwurtige verschreibung In aim oder mer was schaden des des vermelt gotshaws vnd Zechbrobst nemen klain oder gros dhainen besonndert noch ausgezogen des mugen Sy habhaft werdenn vnd bekomen auf aller hab vnd gut so wir haben oder gewynnen Inner oder ausser lannds gelegen vnntz auf Ir volligs genuegen Alles getrewlich vnd vngeuerlich Vnd des Zu warem Vrkunnd vnd ewiger gedechtnuss hab Ich In disenn offenn brief daruber gegeben Besigeltenn mit des fursichtigen Ersamen vnd weisenn Oswalden Ellsennhaimer Statrichter Zu Salczburg aigem anhanngundem Innsigl den Ich mit vleiss darumb gepetenn hab doch Im seinen Erbenn vnd Innsigl on schaden Darunnder Ich mich fur mich mein hawsfrawn vnd all vnnser Erbenn mit meinen treuen verpinnde alles abgeschriben war vnd stat Zu halltenn Vnd sind Zeugen meiner gepett vmb das Innsigl die Edln vnd Ersamen weisen Lucas Lamprechtshawser vnd Rubrecht Morawer baid des Rats Zu Salczburg. Bescheen

an Eritag aller Seelentag nach Christi gepurde VierZehenhunndert vnd Im Vierundachzigistem Jaren.

Salzburg, F. E. Consistorial-Archiv. Perg. Einzelurk. ohne Siegel. Text nach Spatzenegger in: Mitteill. d. Ges. f. Salzb. Landesk. IX. 1869 S. 50 f.

1484. 18. November. Schreiben des Rates von Salzburg an Michael Pacher.

Dem Erberen weisen Maister Micheln Pacher. Vnser Dinst bevor. Als Ir ew auf die abred Zwischen vnser vnd ewr der Tafel halben hie ze machen beslossen vnd auf ewr Zusagen in dem abschid bescheen, daz Ir vnns die fisierung derselben Tafelen kurtzlich Zuzesenden vnd ew darnachher ze fuegen das wir dann vntzher warttund gewest sein vnd noch erbeten habt. Dem nach begern wir mit Vleis ze wellet ew mit solcher Fisierung aufs furderlichist herfuegen auf das den sachen nachganngen mug werden. Dann wir mit dem holtz das nun geslagen ist, ausser ewrem Beiwesen nichts mer ze hanndelen wissen. So mag auch Maister Wolfhart der Goldsmid hie on ewr Fisierung an dem Werch kainerlai arbait furnemen daran thuet Ir vnns guet geualln. Geben zu Saltzburg an phintztag nach Sannd Marteinstag Anno domini 84. Burgermeister vnd Rate der Stat Saltzburg.

Salzburg, Stadtarchiv. Sendschreiben Nr. 104. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1484. 18. November. Schreiben des Rates zu Salzburg an Virgil Hofer.

Dem Ersamen weisen Virgilien Hofer. Vnser Dinst mit guetem Willen bevor. Wir schreiben hie mit Maister Micheln Pacher auf meynung als Ir an der abschrift hie Inn beslossen Vernemen werdet Bitten wir mit vleis Ir wellet demselbn Maister Micheln auch schreiben vnd In anhallden daz Er sich mit der Fisierung aufs fuderlichist herfuege, auf das den sachen laut der abred nachganngen

mug werden. Dar an ertzaigt Ir vnns guet geuallen. Geben Zu Saltzburg am phintztag nach Sannd Marteinstag Anno Dominie lxxxiiij. Burgermeister vnd Rate der Stat Saltzburg.

Salzburg, Stadtarchiv. Sendschreiben Nr. 105. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1486. 6. April. Schreiben des Rates von Salzburg an den Erzpriester Ulrich, Propst zu Berchtesgaden.

Dem Groszwirdigen in got Herrn. Hrn. Vlrichen Ertzbriester vnnd Brobst Zu Berchtersgadem vnnsrem gönnstigen Hern. Groswirdiger Lieber Herr. Vnser willig dinst allzeit bevor. Wir haben got Zu Lob vnd seiner gepererin der Junckfrawn mareie in vnnser frawen pharrkirchen Zu Saltzburg ain werch auf den höchsten altar aufzurichten fuergenomen. Deshalben wir etlichs Zewgs gebrechen haben. Schicken hierauf Zu ewer groswirdigkeit vnnseren Ratsfrund gegenburtigen Cristoffel Werder Zeiger dits Briefs, Beuelhen selb männglich Zuendeckhen mit vleys bittend. Ewer groswirden welle denselben vnnsern Ratsfrund Cristoff werder in seinem anbringen vnser bete hören vnnd auf dasmal, wie vns gänntzlich glawben genediclich abferttigen dabey wir abnemen mugen solcher vnserer Bete empfinden genossen haben. Das wellen wir vmb ewrer groswirden in ainem solhen oder mererem ewer gotshaws vnd die ewren gern vnd willig verdienen. Datum Saltzburg am pfintztag vor Clauorum Anno domini lxxxvj Richter Burgermeister vnd Rat der stat Saltzburg.

Salzburg. Stadtarchiv. Sendschreiben Nr. 162. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1491. 30. März. Brief des Caspar Neunhauser von Klausen an den Bischof von Brixen.

Authographum Caspari Neunhauser Felonarii Clusinensis principi Melchiori Episcopo Brixinensi.

ICH Caspar Neunhauser bürger zu Clausen Sebenn etc. als der hochwürdig fürst vnd herrher MELCHIOR Bischoue zu Brichsen mein gnediger Herr seiner Gnaden zol zu Clausen mir als ainen Zollner zu verwesen beuolchen hat, den ich vormals von Seinen gnaden Vorvordern Bischoff GEORGEN Loblicher Gedechtnus auch Inngehabt hab, Vnd als ich demselben meinem gnedigen Herrn Bischoff Melchior in der nagsten Raittung Etwas Remanenz hinterstellig worden etc. Gelob und versprich ich Caspar für mich vnd all main Erben bemelten meinen gnedigen herrn Sr. Gn. Gotshaus vnd nachkomen schon vnd Erbarlich zu bezalen etc. Ich soll vnd will auch nicht aus demselben Zoll Entphrömbden lassen. Vmb solchs alles hab ich ihm gnedigen herrn Sr. Gn. Gotshaus vnd nachkomen für mich vnd mein Erben zu rechten firstend eingesetzt all mein vnd meiner Erben hab vnd güter etc. zu merer sicherhait hab ich Sr. Gn. Sr. Gn. Gotshaus vnd nachkomen zu ainem rechten Pürgen gesezt vnd Erbetten den Erbarn fridrichen Pacher Purger zu Prauneck der sich solcher Pürgschaft für sich vnd sein Erben von meiner bete wegen gewilligt vnd angenomen hat etc. haben wir baide vnser Insigl an disen Brief gedruckht. Beschehen nach Christi geburdt als man zalt MCCCC vnd im XCI Jar an Montag nach dem Palmsontag. Sigilla . . . . imprimuntur duo in cera viridi.

Am Rande: L. 82. 1491. mart. 30.

Brixen, Priesterseminar. Bibl., Originalurkunde verschollen. Abschrift aus dem 18. Jahrhundert von Resch., Ms. Resch. D. 14 (keine Seitenzahlen).

1492. 11. Dezember. Brunecker Kirchenpropstrechnung.

Item des ertag vor Sandt Lucia tag Anno domini christi im lxxxxij Jare Hat aber fridreich pacher als von wegen des kirchpräbst ambt angefangen zu Sandt michahels tag

des ain vnd newntzigisten Jare pis auf Sandt michahels tag des zway vnd newntzigisten Jare ein volkomne raytung geben seins Innemens vnd ausgebens des Beruertten Ambts

. . . . . .

Item von zehent so In das Spital ist kommen vnd der michel pacher nitt ingenomen hat

Rogken xviij
Gersten vj
Haber viiij

. . . . . .

Bey der Raytung Sind gebesen vlraich gebestorffer Richter Jacob sell primus Sellen Sun Burgermaister Georg pidinger kirchpräbst Sigmund Sell Sigmund heger Andre velder Jacob schreyner Lienhart vnterpad Gilg Tischler Sigmund rech, Auch Dem Besluss michel pacher Beschehen an dem tag vor Im anefang Berürt.

Brunek, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnungen von 1445—1508 S. 127—128.

1495. Salzburger Kirchenpropstrechnung.

Item dem gabriel seydnater zyns fur michel maler des 95 Jars 11 lb. d.

. . . . . .

Salzburg, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung 1495 (Steffan hetzinger des kirchbrobsts vnnser frawen pfarkirchen zw Salczburg rechnub 1495) Papier Ms. fol. S. 37 v. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1496. 5. März. Brunecker Kirchenpropstrechnung.

Mathes kirsner als kirchpräbst angefangen in michahelis Im 95 Jar huntz auf michahelis Im 96 jar hat ein volkomne Raitung getan vmb alles sein einnemen vnd ausgeben

. . . . . .

Item die Berürt Raitung Ist Geschehen am Sambstag

vor oculi In der Vasten des 96 Jar In pejwesen richter Purgermaister Kirchprabst Jacob sell der Junger Jorg pidinger Jacob schreiner asam sell michel pacher Johannes Sell der Jünger Hanns prenner tomas kirchperger Jacob kesler hanns kronegkler primus Sockler.

Brunek, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnungen von 1445—1508 S. 134.

1496. Salzburger Kirchenpropstrechnung. (1. Mai.)

Item an mitichen vor ycari da ich die stöck aufgetan hab darnach an sand philipps vnd Jacobstag hab ich maister micheln maler an der arbait geben 54 lb. d.

. . . . . .

(ohne Datum.)

Item dem gabriel seydenater fur maister micheln maler zyns zalt von sein gmachen 11 lb. d.

Salzburg, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung des Steffan Hetzinger 1495—97. Papier Ms. fol. S. 39. 43. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1496. 23. November. Rechnungsbuch des Abtes Virgil Puchler.

Item mgr. Michael pictor de prawnegk habet ex me dn. lb. 15 in labore tabule ad S. Michaelem am Aschhof die Clementis a. 96 . . . . . .

. . . . . Item habet iterum dn. lb. 5 vel circa in pnte. Heinr. pictoris Petri aurifabri et prioris nostri.

Salzburg, Stiftsarchiv des Peter-Stifts. Rechnungsbuch des Abtes Virgil Puchler. Text nach O. Fischer in: Mitteil. der Gesellschaft f. Salzburger Landesk. 1907 S. 122.

1497. Salzburger Kirchenpropstrechnung. (1. Mai.)

Item An sand philpfs vnd Jacobs tag geben maister michel maler von dem gelt aus den stokhen 25 lb. d.

. . . . . .

(6. Mai.)

Item an Sand Johanstag Sunibenten dem Hödloser sloszer vmb smidberch Zw der tafel zalt 8 lb. d.

. . . . . .

(18. Juni.)

Item mer zalt dem Maler hat eingenomen Anselmus Puchler vmb geslagen golt an sambstag nach Viti Anno 97 7 lb. d.

. . . . . .

Dem Kremitzer goltsmid von den greszern 12 tobln zuuersetzen In kupfren kasten zw pilden In dy tafel 1 lb. d. Dem Partolmee goltsmid von 12 kleinern toblen zw der. tafel $5^1/_2$ lb. d.

. . . . . .

(28. Juli.)

Item an freitag nach Jacobi An. 97. Maister michel pacher maler aber an der arbait der tafel Zalt lautt ainer quittunb 12 lb. d.

. . . . . .

(27. September.)

Item mer denselben maister michelen zalt in die Cosme et damiani lautt ainer quittunb verhannden 24 lb. d.

. . . . . .

(23. Juli.)

Item Suntag Nach marie magdalene dem veit Maurer zalt bey der tafel gearbait 6 tag zw 26 d. ft. 5 lb. 10 d.

Vnd oswalten zymerman auch dabey gearbait $^1/_2$ tag ist 12 d.

. . . . . .

(23.—29. Juli.)

Item In der bochen Jacobi dem Veit maurer aber bey der tafel 5 tag ist 4 lb. 10 d.

Dem Rueprecht Zymerman 2 tag ist 52 d. padgelt 8 d. Vnd 9 knechtz taglon Zw 16 d. bringt mit fruestuck padgelt 5 lb. 2 d. vmb negl 10 d.

. . . . . .

(24. September.)

. . . . . Item Zw Sand Rueprechts tag darnach Im herbst an der arbait der tafel zalt 10 lb. d.

Item von der groszen plahen die vor der tafel gehanngen ist Zw waschen 14 d. vnd von 4 hanttuchern 2 d.

Salzburg, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung des Steffan Hetzinger 1495–97. Papier Ms. fol. S. 44 f. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1498. Salzburger Kirchenpropstrechnung.

Item mer verkawft dem Vetz Stainmetz etlichew altew lindanew Holtz so von der tafel yber worden sein vmb Pfd. 1, lb. 0. d. 20.

. . . . . .

(26. April.)

Item an pfintztag nach sand Jörgen tag dem Hödelmoser schloszer auf arbait so er altens bei dem Hetzinger goldschmid Smidberch an der tafel awch bey mir vnd an dem leichter gemachtt nach lawt seiner Zetl so Jacob schonperger purgermaister mit yem abgerait vnd ich yem pezalt hab Innhalt ainer quittung Pfd. 11.

. . . . . .

(7. Juli.)

Item an Sambstag nach vlrici Im 98 Jar maister micheln pacher maler auf das werch der tafel Innhalt ainer quittung geben Pfd. 30.

Salzburg, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung (Hans Gauschpergers des Kirchenprobst vnnser lieben frawn pfarrkirchen Zw Saltzburg rechnung) 1498. Papier Ms. fol. S. 10, 31 v., 33 v.; publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1498. 24. August. Rechnungsbuch des Abtes Virgil Puchler, Salzburg.

It. Gener suus ht. dn. lb. 20 circa festum Bartme. a. 98 dat. Casp. Neuhawser iudex an d. Klausen.

Salzburg, Stiftsarchiv des St. Peter-Stiftes. Rechnungsbuch des Abtes Vi gil Puchler. Text nach O. Fischer in Mitteil. d. Ges. f. Salzb. Landesk. 1907 S. 122.

1498. 17. November. Salzburger Kirchenpropstrechnung.

Item an Sambstag vor Elisabet dem Caspar Newhawsser maister michel pacher malers ayden inhalt der spruchbrief vnd inhalt seiner quittung zallt fl. rh. 300.

Salzburg, Stadtarchiv. Kirchenprobstrechnung des Hans Gauschberger 1498. Papier Ms. fol. S. 36 v.; publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1502. 10. Dezember. Quittung des Caspar Neunhauser.

Ich caspar neunhauser Zu claussen an stat vnd als vormuntt margrethen meiner tochter so ich pey weylentt auch margrethen meiner elichen hausfrauen maister michel Pachers des malers etbo purger Zue braunecken baider guter gedachtnusz eleiblichen tochter elich erborben hab, der ich mich hernach pegrifner sachen gantz volmachticklich an Nim fur sy stee vnd versprich, Becken fur mich die selb mein tochter all vnnser erben vnd miterben affenlich mit dem prieff vnd thuen chuntt allen den er furchumbtt, als der obgemelt mein lieber schwecher saliger des viervndachzigisten iares der minderen Zale negst vershin ain taffel vnd berch Zu saltzpurg in vnnser lieben frauen pfarkirchen laut ainer Spanzidel ze machen vnd auff zerichten angenomen vnd doch den sarch vnden daran vor seinem absterben nicht gantz volpracht deshalben auch der Summe geltz vnd lons halben ich nach abgang des selben meins schwechers auff ain gehalt so ich deshalben von der obgemelten meiner hausfrauen sa-

ligen gehapt vnd furpracht habe. In irrung vnd darumben mit meinen Herren pfarrer richter purgermeister rate vnd kirchprobst bemelter vnnser lieben frauen pfarkirchen auff vnssers genadigisten herren von Saltzpurg etc. Rate Zu gutlichem entscheid vnd ausspruch verbilligt die vns dan peruerter irrungen halben gutlich miteinander vertragen haben Wie dan die schrifften deshalben vnder seiner furstlichen gnaden Secrete ausgangen Solchs alles mit mer worten klarlichen in sich halten vnd ausbeisen An derselben taffel vnd Werch mir als gebalttrager peruerter meiner hausfrauen seliger durch vermeltz meins gnedigisten Herren Rate auff die vorpezalten summa so gedachter mein Schwecher an der arbait solcher taffel vnd Werchs in seinem leben selbs empfangen hatt noch darzue fur all sach spruch vnd vordrungen auff ziet vnd Frist in dem selben vertrag pegriffen gesprochen pis dreytaussentt vnd dreyhundert gulden Reinisch vollicklich pezalt sein also haben mich die obgemelten mein Herrn pfarrer richter purgermaister Rat vnd kirchprobst der selben gesprochen summa gelts laut angeruerts vertrages zu meinen sicheren henden perait ausgericht vnd pezalt zu rechter beil vnd Zeitt on abgang vnd an allen schaden daran ich an stat vnd als vormund peruerter meiner tochter die selb mein tochter al vnsser erben vnd miterben heutt vnd hinfur ebicklich ain gantz volligs genügen haben sollen vnd wellen Sag auch darauff die obgemelten meine Herrn pfarrer richter purgermaister Rate vnd kirchprobst peruerter statt Saltzpurg von pemeltes gotzhaus vnd gemainer stat begen vnd all ir nachchomen der selbigen dreytausentt vnd dreyhundert Reinisch gulden vnd was wir deshalben pestimbter taffel vnd werchs aller Sachen halben von anfang bis auff dato diser quittung von gedachtes vnserers Schwechers vnd vnsseren begen zu in vermelter pfarkirchen vnd gemainer statt zesprechen vnd Zu vordern gehaptt oder gehaben heten mogen hierin ge-

nent oder nit gantz nichtes vorpehalten noch ausgeschlossen fur mich die pestimpt mein tochter all vnsser erben vnd miterben gantz frei quitledig vnd loes in crafft diser quittung Ich pemelter caspar Neunhausser vnd all mein erben sollen vnd wellen auch peruerter sachen ir Recht geberen vnd furstentt sin fur all krieg infall vnd ansprach geistlich weltlich so offt in des noet peschichtt auff vnsser costungen vnd darlegen vertretten vnd verantborten alles getreulich vnd vngeferlich vnd des Zu warem vrchuntt so hab ich offtgemelten meinen Herren vnd gotzhausz diese quittung daruber gegeben vnd mein obgedachtes Casparis neunhausers aigen anhangenden Insigel vnd vor merer Sicherheit vnd gezeucknus wegen so hab ich mit fleis gepetten den fursichtigen beissen Hans von Aichach purgermaister Zu claussen, das er sein aigen Insigel auch hieran gehengt hatt doch im sine erben vnd insigel an schaden vnder die yetzgemelten Zwey Insigel ich mich vilgemelter Casper Neunhauser fur mich auch an statt vnd als vormund mergedachter meiner tochter all vnsser erben vnd miterben krefftıcklich mit meinen treuen verpind Inhalt ditz prieffes war vnd stat zuhaltten Zeugen der pette vmb das Insigl Seind die erberen Jacob portner purger Zu claussen maister Joest tischler purger Zu prixen vnd hans pirchinger wonend Zu claussen Peschechen Zu claussen An Sambstag nach sand niclastag des heiligen pischoffes nach cristi vnssers lieben Heren gepurt tausentt funffhundertt vnd im Andern iare.

Salzburg, Stadtarchiv. Einzelurkunde auf Pergament mit zwei anhängenden Siegeln des Neunhauser und Aichach. publ. v. Spatzenegger a. a. O.

1539. Brunecker Stockurbar.

Spiesshaus, das man auch der Pacherin haus nennt aber Jetzt hannsen mairhofer zuegehorig zinss so erstlich

durch Liennharden spiess, zehen Pfund goltz, vmb dreissig Marckh vnd aber für zwo gölten öll auch 5 d. Perner vnd letslich zway Pfund Perner, darzu bringt xxij d. Perner goltz, Verkaufft In vermug dreyer kaufbrief beyeinander ligend.

Brunek, Stadtarchiv. Stockurbar, angelegt 1536 Pergament Ms., fol. S. 6.

Lebenslauf

Am 9. Februar 1881 wurde ich Georg, Julius, Walter Mannowsky, zu Frankfurt a. M. als Sohn des kaiserlichen Bankdirektors a. D., Geheimen Regierungsrats Henry Mannowsky und seiner Frau Susanna, geb. Lauer, geboren. Ich bin evangelischer Konfession und preußischer Staatsangehöriger. Nachdem ich am Kgl. Friedrichsgymnasium zu Breslau am 27. Februar 1902 die Reifeprüfung bestanden hatte, studierte ich an den Universitäten Breslau (5 Semester) und München (2 Semester) die Rechtswissenschaften und zugleich Kunstgeschichte. Am 5. April 1906 bestand ich in Breslau die erste juristische Staatsprüfung, wurde zum Referendar ernannt und war als solcher bis August 1909 im Bezirk des Oberlandesgerichts Breslau tätig. Am 5. April 1907 wurde ich von der hohen juristischen Fakultät der Universität Breslau auf Grund der Dissertation „Zur Übertragbarkeit des Urheberrechtes" zum Dr. jur. promoviert. Dem Studium der Kunstgeschichte widmete ich mich später während mir zu diesem Zwecke gewährten Urlaubs und nach meinem Ausscheiden aus dem Justizdienste an den Universitäten München und Halle und sammelte auf mehrfachen Studienreisen das Material zur vorliegenden Arbeit. Ich hörte Vorlesungen der Herren Professoren:

v. Amira, Beyerle, Brentano, Brie, Dahn, Ebbinghaus, Engelmann, Fischer, Förster, Furtwaengler, Gareis, Giesenhagen, Goldschmidt, Heilborn, Joers, Jungnitz, Kleineidam, Leonhard, Lipps, Lotz, Muther, Riehl, Robert, Seuffert, v. Ullmann, Voll, Wolf, Zehnder.

Am 28. Februar 1910 bestand ich in Halle das mündliche philosophische Doktorexamen.

Gedruckt bei M. Müller & Sohn, München